

# СЛАВЯНЕ И ЗАПАД

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

*Научный совет  
по истории мировой культуры*

*Институт  
славяноведения и балканстики*



ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ БЭЛЗА

Съемка портрета работы Ал. Лесса

# СЛАВЯНЕ И ЗАПАД

*Сборник статей  
к 70-летию  
И. Ф. БЭЛЗЫ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1975

08  
C-47

БИБЛИОТЕКА  
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА  
ИН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР

70215

*Редакционная коллегия:*

*В. И. Злыднев, В. А. Карпушин, Ю. В. Келдыш,  
Т. Б. Князевская, Ю. И. Ритчик, Б. А. Рыбаков*

*Ответственный редактор  
академик Б. А. Рыбаков*

С 70500—101  
042 (02)—75 390—75

© Издательство «Наука», 1975 г.

## *И. Ф. Бэлза как историк культуры*



Разными путями идут исследователи гуманитарных наук к истории культуры. Одни из них еще в юношеские годы проявляют склонность к анализу и систематизации знания из разных областей культуры, чтобы позднее прийти к научным обобщениям. Другие же сначала сами служат искусству, постигая законы прекрасного в их естественном проявлении, а затем изучают наиболее характерные явления в социально-исторической и культурной обусловленности. Во втором случае как бы соединяются интересы творца, создателя художественных ценностей, и их истолкователя, вдумчивого исследователя. К этому типу ученых в области истории культуры с полным основанием может быть отнесен и доктор искусствоведения, профессор Игорь Федорович Бэлза — ученый широкого творческого диапазона. В его лице органически сочетаются музыкoved и композитор, исследователь культуры славянских народов и неутомимый пропагандист всемирных художественных ценностей, педагог и общественный деятель. Эти особенности творческой личности И. Ф. Бэлзы отразились в его многочисленных работах — фундаментальных трудах и научно-популярных изданиях, получивших широкое признание в Советском Союзе, Польше, Чехословакии и в других странах. Со всей наглядностью они проявились, когда отмечался юбилей ученого — 70-летие со дня рождения, и мы мысленно обращались к его большому творческому пути. Уже биография Игоря Федоровича Бэлзы показывает, как всем своим жизненным и творческим опытом он связан с культурой, по крайней мере, нескольких братских народов.

И. Ф. Бэлза родился 8 февраля 1904 г. в семье юриста в древнем польском городе Кельце. Его детские годы прошли в Варшаве. С 1915 г. Бэлза живет на Украине, где началась его разнообразная творческая деятельность. Там он получает музыкальное образование.

В 1925 г. по окончании Киевской консерватории, где его педагогом был проф. Б. Н. Лятошинский, И. Ф. Бэлза остается в ней и ведет классы контрапункта, фуги и сочинения. Спустя несколько лет он уже читает

лекции по истории музыки, проявляя повышенный интерес к творчеству польских и чешских композиторов. В 1936 г. И. Ф. Бэлза становится профессором консерватории. Он также принимает участие в творческой жизни Киевской киностудии, где руководит музыкальным отделом, а затем украинского издательства «Мистецтво», возглавляя в нем музыкальный сектор (1938—1941).

В трудных условиях Великой Отечественной войны, в 1942 г. И. Ф. Бэлза переезжает в Москву. С 1943 по 1948 г. он — главный редактор Государственного музыкального издательства. В Московской консерватории он читает лекции по истории музыки вплоть до 1949 г. Годы жизни и работы в Москве, особенно в таких научно-исследовательских центрах, как Институт истории искусств АН СССР (1953—1961) и Институт славяноведения и балканстики АН СССР (с 1961 г. до настоящего времени), — один из самых плодотворных периодов научной и общественно-культурной деятельности И. Ф. Бэлзы. Именно в эти годы им были созданы обобщающие труды по истории музыкальной культуры западнославянских народов, подготовлены значительные коллективные работы по истории музыкальных и культурных связей, изданы монографические исследования, получившие признание у широких кругов советских и зарубежных читателей.

Следует также отметить разностороннюю научно-организационную деятельность крупного советского историка культуры. В Институте истории искусств он несколько лет возглавлял сектор истории культуры европейских стран народной демократии, в Институте славяноведения и балканстики АН СССР руководил группой истории культуры славянских народов, а с 1964 г. является членом бюро Научного совета по истории мировой культуры, председателем Дантовской комиссии и главным редактором «Дантовских чтений», выпускаемых издательством «Наука».

Ученый разносторонних интересов, большой эрудиции, И. Ф. Бэлза достойно представлял советскую гуманитарную науку на многих международных конгрессах, конференциях, симпозиумах, где он выступал с научными докладами и активно включался в полемику с нашими идеологическими противниками. Многим славистам памятны его выступления на международных конгрессах в Софии, Праге и Варшаве, музыковеды слушали его доклады в Париже и Вене, дантологи — во Флоренции. Умев увлечь аудиторию своим пафосом, он в то же время находит неопровергаемые доводы в научном споре. Свободно владея многими иностранными языками, он делает доклады на русском, польском, чешском, английском, французском, немецком, итальянском и даже латинском.

Разносторонняя творческая деятельность И. Ф. Бэлзы — члена Союза композиторов с 1932 г. — и в области музыки. Он создал оригинальные музыкальные произведения: прелюдии и сонаты для фортепиано, симфонии, оперу («Легенда об Уленшпигеле» по Шарлю де Костеру), камерно-инструментальные произведения. Публиковать их И. Ф. Бэлза начал с 1928 г. Из наиболее известных музыкальных произведений следует назвать Пер первую и Вторую симфонии, Лирическую поэму и ноктюрн для симфониче-

ского оркестра, фортепианный и органный концерты, поэму «Анчар» для баса с оркестром и свыше двадцати романсов. Кроме того, будучи еще молодым композитором, Бэлза пробует свои силы и в кино. В 1928—1938 гг. им была написана музыка к нескольким кинофильмам, в том числе к «Арсеналу» А. Довженко и «Двум женщинам» Г. Рошаля. Музыкальные произведения И. Ф. Бэлзы получили известность как у нас в стране, так и за рубежом. Среди иностранных музыкантов, обращавшихся к его произведениям, следует назвать таких видных исполнителей, как Клаудио Аппау, Станислав Вислоцкий и Клеменс Краус. По свидетельству советских музыковедов, композиторскому творчеству И. Ф. Бэлзы присущи высокое профессиональное мастерство, искренность эмоционального выражения и глубокое содержание. К этому следует добавить, что композиторская деятельность очень помогла И. Ф. Бэлзе в его исследовательской работе как музыковеда: на основе личного опыта он глубоко проникал в творческую лабораторию русских, польских и чешских композиторов.

И. Ф. Бэлзе принадлежит около 500 печатных произведений, среди которых мы найдем обобщающие труды, монографии, брошюры, статьи, популярные очерки, заметки. В этом многообразном научном наследии большое место занимают работы о русской классике и советской музыке. Среди них следует отметить отдельные очерки и лекции о творчестве А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, Р. М. Глиэра, Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, Б. Н. Лятошинского и др. Одна из первых его обобщающих очерков «Советская музыкальная культура» неоднократно издавалася после второй мировой войны у нас и за рубежом (в Лондоне, Нью-Йорке). Интерес музыковеда к выдающимся советским



Экслибрис  
работы Н. Шамрила



Экслибрис  
работы В. Розенталя

исполнителям привел к появлению специальных статей об Н. А. Обуховой, В. Р. Петрове, В. А. Дранишникове. Названные статьи и очерки в большинстве своем научно-популярного характера. Они предназначались для широких кругов читателей и успешно служили делу распространения музыкальной культуры и воспитания высокого художественного вкуса.

Еще в 30-е годы молодого музыковеда все больше начинает привлекать творчество выдающихся чешских, словацких, польских композиторов. Будучи профессором Московской консерватории, И. Ф. Бэлза посвящает им специальные курсы лекций в 1942—1949 гг. Затем появляются научные статьи, книги и крупные обобщающие работы по истории музыкальной культуры Чехословакии и Польши. Первым таким обобщающим трудом, в котором рассматривалось развитие музыки в тесной связи с историей общественного движения, с учетом развития национальной литературы, изобразительного искусства, были «Очерки развития чешской музыкальной классики» (1951). Эта книга была защищена И. Ф. Бэлзой в 1954 г. как докторская диссертация. Чешский рецензент доктор В. Штепанек отмечал, что И. Ф. Бэлза «сочетает в себе опытность исследователя музыки с безупречной точностью и проницательным взглядом историка... что до сего времени в нашей теоретической и исторической литературе не было ни одного труда такого масштаба, не говоря уж о последовательном проведении марксистских принципов». Другой рецензент, Ян Рацек, обращал особое внимание на национальную специфику истоков чешской музыки, успешно выявленную советским исследователем, а также на те благотворные культурные связи, которые содействовали прогрессу в музыкальной культуре. «Положительной чертой работы Бэлзы является то,— писал проф. Ян Рацек,— что он, начиная с древнейших периодов развития чешского музыкального языка, внимательно исследует его славянские истоки, в частности его русские песенные элементы... Он убедительно показывает, как восточнославянское и западнославянское (прежде всего чешское) мелодическое мышление воздействовало на мировую музыкальную культуру, в особенности в период предклассицизма и классицизма».

Настоящий труд, посвященный чешской музыкальной классике, выдвинул И. Ф. Бэлзу в ряд крупнейших и авторитетных специалистов в области чешской музыкальной культуры. И не случайно его работы в этом направлении, переведенные на чешский язык, нашли благодарных читателей на родине А. Дворжака, Б. Сметаны и Л. Яначка. Дальнейшие исследования ученого привели его к созданию нового обобщающего труда —«Истории чешской музыкальной культуры» (т. 1—2. М., 1959, 1973). В ней история музыки связана не с биографиями отдельных музыкантов, а с общим развитием национальной культуры, в ней учтены взаимосвязи разных областей культуры и выявлены художественные достижения, прочно вошедшие в мировую культуру.

На протяжении двух десятилетий — в 50—60-е годы И. Ф. Бэлза создает ряд замечательных книг о выдающихся польских композиторах. Сюда относятся: монография о Фридерике Шопене, выдержанная у нас два издания и переведенная на польский язык; книга «Забытые польские му-

зыканты»; монографии о М. Шимановской и М. Огиньском. Он выпускает также множество специальных статей и публикаций произведений польских музыкантов. Итоговым исследованием советского ученого о польской музыке явился фундаментальный труд «История польской музыкальной культуры» в трех томах (1954—1972), который обогатил не только советское, но и польское искусствоведение. Ценность этого труда состоит в глубоком научном анализе национальной музыки, в привлечении большого архивного материала и ранее неизвестных фактов.

Труды И. Ф. Бэлзы, посвященные польским композиторам, были высоко оценены деятелями польской культуры. Крупнейший польский музыковед, профессор Варшавского университета Ю. Хоминьский писал в предисловии к польскому изданию книги И. Ф. Бэлзы «Из истории польско-русских музыкальных связей», что трехтомный труд советского ученого «является самой обширной работой в этой области, значительно превышающей польские курсы... Ценность работы проф. Бэлзы заключается прежде всего в том, что свои выводы он основывает на многочисленных источниках, остававшихся зачастую недоступными для историков польской музыки».

Известный польский литературовед, профессор Варшавского университета М. Журовский в недавно появившейся статье о научной деятельности И. Ф. Бэлзы отмечает, что историка литературы в трудах советского исследователя привлекают «основная концепция, изучение музыки на более широком фоне. Через все музыковедческие работы И. Бэлзы проходит красной нитью связь с литературоведческой проблематикой. Его интерес к этой проблематике настолько необъятен, настолькоочно основан на обширных познаниях, что, когда читаешь некоторые его работы, хочется задать вопрос, не является ли он прежде всего историком литературы, занимающимся также историей музыкальной культуры».

Другой видный польский славист, Б. Бялкозович, оценивая работы И. Ф. Бэлзы, отмечает, что «уже сейчас исследования советского ученого со всей убедительностью показали, что без постижения вклада славянских народов немыслимо создание обобщенной концепции развития европейской культуры».

В обобщающих трудах по истории чешской и польской музыкальной культуры, как и в специальных монографиях и очерках И. Ф. Бэлза неустанно подчеркивает национальную самобытность культур братских славянских народов, убедительно раскрывает вклад этих народов в мировую культуру, в укрепление дружбы народов. Радуясь изданию на польском языке монографии советского ученого о Ф. Шопене, выдающийся писатель Я. Ивашкевич писал: «Вся большая эрудиция Бэлзы, все его музыкальные знания, вся его любовь к польской музыке и великому Фридерику как бы предназначили его для создания этой монографии. Радуемся, что она появилась, наконец, в польском переводе...»

Каким бы зарубежным композитором ни занимался советский ученый, он непрерывно обращается к проблеме культурных взаимоотношений. Он щедро вводит неизвестные архивные материалы, прибегает к любопыт-

ным и ценным сопоставлениям, что дает ему возможность представить процесс культуры в его динамике и взаимообогащении. Поэтому большой научный интерес представляют его работы «Из истории русско-польских музыкальных связей» (1955), «Из истории русско-чешских музыкальных связей» (1954, 1956) и др. Межславянские связи прослеживаются им и в литературе: «Пушкин в кругу польских друзей» (1962), «Вторая тетрадь дневника Елены Шимановской» (1963) и др.

Тонкий ценитель музыки, вдумчивый историк культуры западнославянских народов, И. Ф. Бэлза является также крупным исследователем творчества великого итальянца Данте, автором оригинальных работ о А. Пушкине, А. Мицкевиче, редактором ряда специальных литературоведческих трудов. При этом нельзя не отметить еще одну особенность И. Ф. Бэлзы: о чем бы он ни писал или говорил, — он всегда думает о том, чтобы научные выводы сделать достоянием широких кругов читателей и слушателей. Неутомимого исследователя не устраивает кабинетная тишина, он ищет большую аудиторию и становится пламенным пропагандистом культуры разных народов. Как активный член творческих обществ, научных организаций, как вице-президент Общества советско-польской дружбы с момента его основания, как член иностранных обществ И. Ф. Бэлза стремится весь свой опыт и знания, всю свою любовь к искусству и литературе передать тем, для кого культура стала неотъемлемой частью духовной жизни.

Научная, музыкальная и общественная деятельность И. Ф. Бэлзы удостоена высоких наград в СССР и за рубежом. Он награжден орденом Трудового Красного Знамени. В 1974 г. ему присвоено высокое звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Правительство Польской Народной Республики наградило И. Ф. Бэлзу Орденом Возрождения Польши. Ученые Чехословакии избрали его почетным доктором философии Карлова университета в Праге.

Свое 70-летие Игорь Федорович Бэлза встретил в расцвете творческих сил. Он полон идей и планов, которые покоряют дерзновением мысли и глубиной постановки проблем. Многочисленные его коллеги, друзья и ученики не сомневаются в том, что исключительная эрудиция ученого, неутомимая активность исследователя и воля к завершению замыслов приведут его к созданию новых трудов о духовной и художественной культуре разных народов, о высоких художественных ценностях, трудов, которые еще более обогатят советскую науку.

Член-корреспондент АН СССР  
А. А. СИДОРОВ

Доктор филологических наук  
В. И. ЗЛЫДНЕВ

# *Исследователь и друг чешской и словацкой музыки*



Чешская и словацкая музыкальная общественность прекрасно знает, что у нее за границей немного таких друзей среди историков музыки, каким является Игорь Бэлза. Это мнение советский ученый завоевал благодаря многолетнему и глубокому изучению чешской и словацкой музыки, начавшемуся уже тогда, когда он читал курс истории музыки западнославянских народов, т. е. чехов, словаков и поляков, сначала в Киевской, а затем Московской консерваториях. Впоследствии эти лекции и семинары легли в основу его книг.

По мнению И. Ф. Бэлзы, история музыки — это отнюдь не собрание монографий о композиторах или исполнителях, а часть жизни страны и культуры народа. Следуя ленинским принципам, он рассматривает процесс развития искусства в неразрывной связи с общественным строем, с социально-экономическими отношениями и другими динамическими силами развития общества. История музыки у него естественно сочетается с историей литературы, изобразительного искусства и театра, эстетической мысли, подобно тому как это делал в своих книгах и лекциях великий чешский ученый, академик Зденек Неедлы.

В трудах И. Ф. Бэлзы появляются изумительные сопоставления композиторов с поэтами, живописцами и другими мастерами искусства. Это дает возможность выработать совершенно новую точку зрения, и мы судим о том или ином явлении по-новому, рельефно и отчетливо. В курсах истории музыки Бэлзы, таким образом, как бы возникают колоритные фрески культурного развития, полные оригинальных наблюдений и новых характеристик. Народные истоки музыки с особой тщательностью рассматриваются в трудах Бэлзы, ибо, как указывал еще Глинка, главным творцом музыки является народ.

Следуя ленинской оценке культурного наследия прошлого, И. Ф. Бэлза подходит к этому прошлому с большим уважением, бережно относится к национальным традициям, выработанным целыми поколениями. Он глубоко постиг смысл огромного периода чешской истории, начавшегося

гуситской революцией, освободительные стремления которой были затем возрождены в демократических идеалах будительского движения.

Бэлза правильно оценил роль чешских канторов — хранителей чешских народно-национальных традиций. Чешская национальная музыка нового времени развивалась на основе богатства народных песен и танцев, своеобразие которых обеспечивало чешской музыке мировое значение. Он раскрыл значение чешских народных музыкантов, особенности чешского и словацкого интонационного строя, благодаря которым чешской и словацкой музыке удалось даже в тяжких условиях национального гнета устоять перед насильно насаждавшимися габсбургскими правителями формами иноземной музыки. Чешская и словацкая музыка в этой борьбе против «импортных» барокко и рококо одержала победу. Более того, в эпоху классицизма она привнесла в мировое развитие музыки ценные и своеобразные импульсы, ярко ощущающиеся в творчестве мастеров не только знаменитой мангеймской школы, но в значительной степени и в венской музыкальной классике.

На многих примерах И. Ф. Бэлза показывает в своих работах о чешской, словацкой, польской и русской музыке самобытность искусства славянских народов, которое отличается эмоциональным богатством, глубиной и благородством чувств. Он прослеживает закономерности развития музыкальной культуры и ее роль как в жизни славянских народов, так и в истории мировой музыкальной культуры, подчеркивая то обстоятельство, что изучение этой закономерности является сейчас важной проблемой музыкальной славистики. Многие другие зарубежные историки музыки поныне утверждают, что в славянских странах музыка развивалась под влиянием западной, тогда как проф. Бэлза считает неоспоримой истиной, что славянские народы всегда творили и творят свою самобытную музыку, глубоко своеобразную, оригинальную, и что ее идейно-эмоциональные богатства обусловили весомость вклада славянского искусства в мировую художественную культуру.

Этот тезис последовательно развивается в книгах И. Ф. Бэлзы об истории чешской музыки, таких, как «Чешская оперная классика» (1951), «Очерки развития чешской музыкальной классики» (1951, чешский перевод — 1961) и трехтомная «История чешской музыкальной культуры» (т. I — 1959; т. II — 1973). Следует упомянуть о двух сборниках «Из истории русско-чешских музыкальных связей» (1955, 1956), где ученый, использовав материалы чехословацких и советских архивов, впервые ввел в научный обиход многие важные документы.

Существенным вкладом в музыковедение стала книга «О славянской музыке» (1963), где впервые сопоставляется развитие музыкальной культуры Чехословакии и Польши. Отметим также методологически ценные статьи «Музыкальная культура западнославянских народов, ее международные связи и мировое значение» (1963) и «Развитие музыкальной науки в Польше и Чехословакии в 1945—1960 гг.» (1962). Во всех этих трудах можно найти новые, оригинальные мысли, свидетельствующие о широком кругозоре автора.



*Церемония присуждения И. Ф. Бэлзе почетной степени доктора Карлова университета*

Среди работ Бэлзы, посвященных чешской музыке, имеются также научно-популярные книги, например небольшая монография о Витезславе Новаке (1957). В этой области с проф. Бэлзой сотрудничает его супруга З. К. Гулинская, выпустившая книги о Бедржихе Сметане (1959 и 1968) и Антонине Дворжаке (1973).

В короткой статье нельзя перечислить множество журнальных статей Бэлзы о чешской музыке, работы, опубликованные в различных сборниках, доклады на конференциях, симпозиумах и т. п. Только их подробная библиография способна дорисовать портрет этого замечательно трудолюбивого и эрудированного ученого. У кого была возможность познакомиться лично с научной библиотекой проф. И. Ф. Бэлзы, тот смог лучше всего убедиться в широте его интересов в области музыкальной культуры славян. Автор настоящей статьи имел такую возможность во время редактирования и подготовки пражского издания «Очерков развития музыкальной чешской классики». В чешский текст этой книги не нужно было вносить никаких дополнений, никаких существенных уточнений.

Все было так отлично написано, что даже чешский музыковед не мог бы лучше и вернее разработать тему книги. Проф. Бэлзу невозможно никогда упрекнуть в незнании какого-либо материала, источников или литературы. Ему известны все нужные факты, вся документация у него под рукой. Благодаря этому его цитаты и доказательства столь убедительны и точны. И. Ф. Бэлзе, наверное, очень помогает и то, что, владея в совершенстве чешским и словацким языком, он имеет возможность изучать архивные источники и литературу непосредственно в оригинале. Проф. Бэлза тщательно следит за музыкальной периодикой, за всеми новейшими работами европейских музыковедов. В этом отношении многим чешским музыковедам стоило бы у него поучиться. Громадное достоинство И. Ф. Бэлзы, которого, впрочем, нельзя требовать от каждого музыковеда, состоит в том, что он профессионально образованный композитор и поэтому очень быстро понимает и проницательно анализирует как содержание, так и структуру музыкальных произведений.

Все это я пишу не для того, чтобы польстить юбиляру, а для того лишь, чтобы показать, каким глубоким знатоком чешской и словацкой музыки и нашим настоящим другом он является.

Проф. Бэлза не раз бывал в Праге желанным гостем. В Чехословакии у него много верных друзей. Его фундаментальная работа «Очерки развития чешской музыкальной классики», изданная на чешском языке в 1961 г., давно уже распродана. Она стала для студентов чешских университетов и консерваторий ценным пособием при изучении истории отечественной музыки и источником сведений о многовековых чешско-русских музыкальных связях.

Когда в 1967 г. в Чехословакии праздновали 50-летие Великого Октября, древний Карлов университет присвоил проф. И. Ф. Бэлзе степень почетного доктора философии. Участвуя тогда в качестве промотора в торжественной церемонии вручения докторского диплома, я слышал благодарственную речь проф. Бэлзы, произнесенную им на латинском, русском и чешском языках. Он заверил сенат Карлова университета и всех присутствовавших, что свою работу он будет продолжать и впредь.

К 70-летию И. Ф. Бэлзы чехословацкая музыкальная общественность шлет ему пожелания крепкого здоровья и новых успехов в его неутомимой научной деятельности.

*Профессор Карлова университета в Праге  
ЙОЗЕФ ПЛАВЕЦ*

*Перевод Алёны Плавцовой*

# ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО





Д. Д. БЛАГОЙ

Москва

## Два стихотворения Пушкина о Георгии Черном



Одной из характерных черт пушкинского творчества 30-х годов является явное усиление его внимания и интереса к славянским народам. Напомню: три стихотворения, связанные с польским восстанием 1830—1831 гг., переводы двух баллад Мицкевича и обращенный к нему же набросок «Он между нами жил», украинская баллада «Гусар», образ болгарина Кирджали, «клефта Молдавии», участника греческого восстания 1821 г., возвращение к задуманному еще в конце 20-х годов замыслу написания истории Украины, статья «Собрание сочинений Георгия Конисского, архиепископа Белорусского», усердное изучение «Слова о полку Игореве».

С особой силой художественное проникновение в мир славянства проявилось в созданном Пушкиным в 1833—1835 годах цикле из шестнадцати стихотворений, объединенных общим заглавием — «Песни западных славян». Большая часть их является вольным переложением стихотворений в прозе из сборника Проспера Мериме под названием «Гузла, или Избранные иллирийские стихотворения, собранные в Далмации, Боснии, Кроации и Герцеговине». «Стихотворения» Мериме были написаны на основе изучения истории и фольклора славянских народов, но автор выдал их за переводы прозой подлинных народных песен. Мистификация была выполнена столь искусно, что ввела в заблуждение даже такого знатока славянских литератур, как Адам Мицкевич. Пушкин также узнал, что автором «песен» был сам Мериме, лишь после того, как сделал свои переводы.

Однако ж сквозь «чуждые краски», наложенные на эти «песни» французским писателем, он сумел разгадать и в своих переложениях как бы реконструировать — и по духу, и по форме — их подлинную народную основу. Большинство отобранных Пушкиным «стихотворений» в прозе Мериме было переложено на русский язык белым стихом, народными размерами. Народен их стиль, язык.

Несмотря на это пушкинские «Песни западных славян» остались почти совершенно вне поля зрения не только прижизненной поэту, но и после-

дующей критики. Доказывая, в пору громадной популярности писаревского «разрушения эстетики», нарочито заостренный тезис, что Пушкин самый неизвестный у нас поэт, Достоевский обосновывал это непониманием да и незнанием большинством читателей именно «Песен западных славян». Сам он давал им исключительно восторженную оценку. «Это — шедевр из шедевров Пушкина, между шедеврами его шедевр», — пылко заявлял он, справедливо подчеркивая, что, отправляясь от мистификации Мериме, Пушкин в них «восстановил славян, и уж, конечно, теперь это «Песни западных славян», настоящих славян». Мало того, помимо переводов из Мериме, две песни пушкинского цикла —«Соловей» и «Сестра и братя»— переведены из знаменитого сборника подлинных народных сербских песен Вука Карадича, а три, в том числе замечательнейшая, действительно «из шедевров шедевр», «бриллиант первой величины в поэзии Пушкина»<sup>1</sup> —«Песня о Георгии Черном», принадлежат самому поэту.

Образ вождя сербского восстания против турецкого ига Карагеоргия — Георгия Черного — привлек сочувственное внимание Пушкина еще в ранний, южный период его творчества. Первым стихотворением, написанным им по приезде на место своей ссылки в Кишинев, было окрашенное в предельно яркие романтические тона стихотворное обращение к дочери Карагеоргия, приютившейся после его смерти в Молдавии. Сопоставление с этим стихотворением «Песни о Георгии Черном» дает исключительно наглядное представление о размахе творческого развития Пушкина, о резком различии двух значительнейших — романтического и реалистического — этапов его творческого пути и вместе с тем о характере и своеобразии пушкинского реализма, пушкинской «поэзии действительности» — последнего периода его творчества — 30-х годов. Для большей наглядности напомню оба эти стихотворения.

#### ДОЧЕРИ КАРАГЕОРГИЯ

Гроза луны, свободы воин,  
Покрытый кровью святой,  
Чудесный твой отец, преступник и герой,  
И ужаса людей, и славы был достоин.  
Тебя, младенца, он ласкал  
На пламенной груди рукой окровавленной;  
Твоей игрушкой был кинжал —  
Братоубийством изощренный...  
Как часто, возбудив свирепой жести жар,  
Он, молча, над твоей невинной колыбелью  
Убийства нового обдумывал удар —  
И лепет твой внимал, и не был чужд веселью...  
Таков был: сумрачный, ужасный до конца.

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. М., 1927, т. XII, стр. 39.

Но ты, прекрасная, ты бурный век отца  
Смиренной жизнию пред небом искупила:  
С могилы грозной к небесам  
Она, как сладкий фимиам,  
Как чистая любви молитва, восходила.

А вот стихотворение о том же Карагеоргии, написанное около пятнадцати лет спустя:

#### ПЕСНЯ О ГЕОРГИИ ЧЕРНОМ

Не два волка в овраге грызутся.  
Отец с сыном в пещере бранятся.  
Старый Петро сына укоряет:  
«Бунтовщик ты, злодей проклятый!  
Не боишься ты господа бога,  
Где тебе с султаном тягаться,  
Воевать с белградским пашою!  
Аль о двух головах ты родился?  
Пропадай ты себе, окаянный,  
Да зачем ты всю Сербию губишь?»  
Отвечает Георгий угрюмо:  
«Из ума, старик, видно, выжил,  
Коли лаешь безумные речи.  
Старый Петро пуще осердился,  
Пуще он бранится, бушует.  
Хочет он отправиться в Белград,  
Туркам выдать ослушного сына,  
Объявить убежище сербов.  
Он из темной пещеры выходит;  
Георгий старика догоняет:  
«Воротися, отец, воротися!  
Отпусти мне невольное слово».  
Старый Петро не слушает, грозится:  
«Вот ужо, разбойник, тебе будет!»  
Сын ему вперед забегает,  
Старику кланяется в ноги.  
Не взглянул на сына старый Петро.  
Догоняет вновь его Георгий  
И хватает за сивую косу.  
«Воротись, ради господа бога:  
Не введи ты меня в искушенье!»  
Отпихнул старик его сердито  
И пошел по белградской дороге.  
Горько, горько Георгий заплакал,  
Пистолет из-за пояса вынул,  
Взвел курок, да и выстрелил тут же.

*Закричал Петро, зашатавшись:  
«Помоги мне, Георгий, я ранен!»  
И упал на дорогу бездыханен.  
Сын бегом в пещеру воротился;  
Его мать вышла ему на встречу.  
«Что, Георгий, куда делся Петро?»  
Отвечает Георгий сурово:  
«За обедом старик пьян напился  
И заснул на белградской дороге».  
Догадалась она, завопила:  
«Будь же богом проклят ты, черный,  
Коль убил ты отца родного!»  
С той поры Георгий Петрович  
У людей называется Черный.*

Резкая и притом принципиальная разница между этими двумя стихотворениями, посвященными одному и тому же лицу, сразу бросается в глаза, можно сказать, она самоочевидна. Поэтому предположение одного из исследователей творчества великого поэта, проф. П. А. Кулаковского, высказанное им в юбилейные дни 1899 г. в речи «Славянские мотивы в творчестве Пушкина», что «Песня о Георгии Черном» написана в то же время, что и послание «Дочери Карагеоргия», т. е. на юге, в Молдавии, нельзя принять всерьез. Оно лишь свидетельствует как об отсутствии у автора, который был довольно видным славистом, сколько-нибудь ясного представления об идеально-художественной эволюции пушкинского творчества, так и об абсолютной его стилистической глухоте. Но сколь бы самоочевидна эта разница ни была, для того чтобы ощущение стало научным фактом, необходимо утвердить ее соответствующим анализом.

В Кишинев Пушкин, автор «Вольности», послания к Чаадаеву, «Древни», приехал в ту пору, когда в Европе то там, то здесь вспыхивали буржуазные национально-освободительные восстания:

*Тряслися грозно Пиринеи —  
Волкан Неаполя пыпал,  
Безрукий князь друзьям Мореи  
Из Кишинева уж мигал.*

Одновременно в кругах передовой русской дворянской молодежи все нарастала оппозиция внутренним «туркам» — «Турции родной», как саркастически писал Пушкин в одном из кишиневских писем 1821 г.<sup>2</sup>, — развертывалось движение декабристов.

Поэтому неудивительно, что, раскалявшийся в этой вулканической атмосфере, поэт первое же свое законченное стихотворение, написанное

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. в шестнадцати томах, т. XIII. М., 1937—1949, стр. 31. Все цитаты из Пушкина даны автором по этому изданию. Ссылки в дальнейшем указаны в тексте.

им по прибытии к новому месту своей ссылки, посвятил одному из «воинов свободы», предводителю победоносного восстания сербов против турок в 1804 г. Георгию Черному — Карагеоргию, которого Маркс назвал «основателем сербской независимости»<sup>3</sup>.

Когда в 1813 г. турки снова овладели Сербией, Георгий Черный вынужден был бежать в Россию, в Хотин в Бессарабской губернии. В 1815 г. началось новое восстание сербов, на этот раз под предводительством воеводы Милоша. В 1817 г. Георгий Черный вернулся в Сербию с целью принять участие в восстании, но в борьбе за власть был убит подосланными Милошем убийцами.

В Хотине осталась его семья, в том числе и одна из дочерей. В самом Кишиневе жили в это время ближайшие сподвижники Георгия Черного, сербские воеводы Вучич, Недович, Живкович, братья Македонские и др. Со всеми ними Пушкин встречался, слышал их рассказы о Георгии Черном, записывал с их слов сербские песни. Незадолго до приезда Пушкина в Кишинев туда приезжала жена Георгия Черного к сыну, который воспитывался под надзором Вучича, но, по словам И. П. Липранди, «как с мальчиком никак нельзя было совладать, то она взяла его и месяца за три до приезда Пушкина возвратилась в Хотин».

Естественно, что в Кишиневе все полно было рассказами о Георгии Черном и его семье, в том числе и об его дочери — ей было тогда не более шести-семи лет, которую Пушкин лично видеть не мог, ибо, по свидетельству того же Липранди, в Хотине поэт никогда не был.

Видимо, услышанное Пушкиным в Кишиневе и послужило непосредственным толчком к написанию им — по горячим следам — стихотворения «Дочери Карагеоргия». Причем имеются все основания считать, что Пушкин был в данном случае отнюдь не пассивным, а весьма активным слушателем и что для рассказов, им услышанных, уже была подготовлена почва.

В России и ранее живо интересовались как личностью Карагеоргия, так и его делами. Русское правительство помогало борьбе сербов с турками и деньгами, и оружием. Еще в бытность Пушкина в лицее Георгий Черный приезжал представиться Александру I в Петербург. Года за два до ссылки Пушкина на юг в 1818 г. в журнале «Отечественные записки» появилось «Письмо к брату» из Хотина (датировано 5 марта 1816 г.) издателя журнала, довольно известного в ту пору литератора П. П. Свиньина, в котором содержится достаточно подробное описание жизни и личности Георгия Черного. Описание это в основном повторяет рассказ, приведенный в книге Д.Б.К. (Д. Н. Бантыша-Каменского) «Путешествие в Молдавию, Валахию и Сербию», вышедшей в Москве в 1810 г. и содержащей обстоятельный биографические сведения о Георгии Черном до 1808 г.

Впервые эта книга, в связи со стихами Пушкина, была упомянута Н. Н. Трубицыным в статье «Два сербских юнаца в изображении Пушки-

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. М., 1957, стр. 35.

на»<sup>4</sup>. Говоря о возможных, наряду с устными, литературных источниках «Песни о Георгии Черном», автор называет прежде всего рассказ об убийстве Карагеоргием отца, опубликованный в собрании сербских народных песен и принадлежащий, как он считает, сербскому поэту Милутиновичу, который жил в Кишиневе одновременно с Пушкиным и с которым последний, вероятно, был знаком. Затем как «еще на один вероятный источник» он указывает на «Путешествие» Бантыша-Каменского.

Однако при изучении стихов Пушкина о Георгии Черном именно книга Бантыша-Каменского (рассказ Милутиновича отстоит от них гораздо далее) имеет первостепенное значение и, по-видимому, является (здесь исследователь имеет право пойти дальше Трубицына) не одним из источников, а прямым и непосредственным источником «Песни о Георгии Черном».

Приведу с некоторыми сокращениями, а в наиболее существенной для темы данной статьи части почти полностью, выдержку из сообщения о Георгии Черном Бантыша-Каменского. Автор пишет: «Жаль, что я не застал в Белграде Черного Георга, сего славного предводителя сербов, сделавшегося известным целому свету своею храбростью. Он находится теперь в осьмидесяти верстах отсель, в одном загородном доме, ему принадлежащем. Я хотел было ехать к нему туда, но мне отсоветовали, уверяя меня, что я увижу перед собой одного токмо грубого человека, без всякого воспитания, от которого не добьюсь ни одного слова. Я имел случай здесь со многими разговаривать о нем — и что узнал долгом поставлю сообщить...»

Дальше рассказывается, как Георгий еще в молодости повстречал однажды на узкой тропинке турка. Каждый из них не захотел дать другому дороги, и Георгий застрелил турка. Спасаясь от преследования, он бежал в Австрию и поступил там на военную службу. Капитан того полка, в котором он находился, пишет далее Бантыш-Каменский, хотел наказать его за сделанный им поступок: «Черный Георг убивает его и скрывается снова в отчество свое. Там вступает он на новое поприще; удаляется в густые леса, делается начальником разбойников, нападает неоднократно на турков, поражает их. Турки, желая отомстить сербам за чинимые Черным Георгом убийства, осуждают на смерть двадцать шесть главнейших сербских военачальников и одного архимандрита и готовятся напасть на самого его вооруженной силой. Со всех сторон стекаются сербы к Черному Георгу; один только престарелый отец, живший с ним до того времени, хочет его остановить — упрекает его в чинимых им убийствах... и в неминуемой гибели, угрожающей всем его соотечественникам. Он хочет идти к туркам, предать им своего сына и всех его соумышленников. Тщетно Черный Георг умоляет его; он не внемлет его представлениям — отправляется в Белград. Черный Георг следует за ним — в последний раз просит его воротиться; старик упорствует в отказе — и, наконец, сын находит себя принужденным застрелить отца

<sup>4</sup> «Пушкин и его современники». М., 1937.

**своего!!!** Здесь прерываю я на минуту повествование свое; не знаю, должно ли мне осуждать Черного Георга или жалеть только о нем. Но не нам судить о делах, подобных сему... Долго Черный Георг боролся с турками; трудно было ему воевать против народа, заимствующего ныне у европейцев науку побеждать. Наконец, мало-по-малу сербы начинали со своей стороны привыкаться к победам — и Черный Георг, по многократным сражениям с турками, входит в Белград и, по долговременном обложении крепости, вынуждает напоследок защищавших ее турков сдаться ему 1 декабря 1806 года. Таким образом, сей удивительный человек, без всякого просвещения, посредством одной храбрости своей, освободил от тягостного ига отечество свое и сделался начальником всего Сербского народа...»

Рассказав еще один эпизод из биографии Черного Георга, Бантыш-Каменский замечает: «Но мне надлежало бы написать целую книгу, если бы я вздумал изобразить здесь картину жизни Черного Георга. В заключение скажу, что он прошлого года велел повесить родного брата своего за сделанные им разные преступления! Если поступок сей и служит обвинением ему в несоблюдении прав родства, то не менее оправдывает его в точном исполнении правосудия».

В конце следует описание наружности Черного Георга: «Черному Георгу, как сказали мне, не более сорока лет. Росту он высокого, плечист; лицо имеет продолговатое и внизу широкое, глаза малые и впавшие, нос вострой в конце: смуглолик собою, бреет бороду, оставляя одни только малые усы; волосы заплетает сзади в длинную косу, которая покрывает у него всю спину, а спереди зачесывает их очень высоко; одевается просто, как здешние крестьяне, имея всегда при себе два пистолета и большой нож; весьма неопрятен; нрава горячего, молчалив в беседах, где не услышишь от него ни одного слова, разве тогда только, как пьет водку, в которое время читает он молитву; не умеет ни читать, ни писать — и одною храбростию своею, увенчанной успехами, сделался начальником сербов и известным всему свету.

У Черного Георга четыре дочери, из коих одна замужем за одним сербским чиновником, и два сына. Старший, по имени Алексей, живет у К. К., где обучается русской грамоте. Ему от роду десятый год. Он удивительной остроты и проворства... Но я заговорился... о Черном Георге, — заключает Бантыш-Каменский, — пора перестать. Кончу тем, что настоящее имя его Георгий Петрович; зовут же его Черным не по смуглоликовому лицу его, а потому, что в то время, как он убил отца своего, мать его дала ему сие название». Из рассказа Бантыша-Каменского, как видим, выступает исключительно впечатляющий образ героя сербского национально-освободительного движения.

То, что Пушкин читал книгу Бантыша-Каменского, впоследствии хорошо ему известного лично (он помогал Пушкину при собирании материалов для «Истории Пугачева»), до написания «Песни о Георгии Черном», не вызывает никакого сомнения. Но есть основания думать, что поэт мог познакомиться с нею и до написания стихотворения «Дочери Карагеоргия». При интересе в русском обществе к личности вождя сербского

восстания это могло иметь место и до приезда поэта на юг. Еще вероятнее предположить, что Пушкин познакомился с этой книгой после приезда в Кишинев, когда он очутился в своего рода карагеоргиевской атмосфере, чрезвычайно заинтересовался Сербией и сербским народным творчеством и наслушался рассказов об этом столь необыкновенном и колоритном человеке. А у М. Ф. Орлова или у И. П. Липранди, располагавших большими книжными собраниями, которыми, как мы знаем, поэт усиленно пользовался, или у других кишиневских друзей он, несомненно, мог данную книгу найти.

Думается, это подтверждает одна небольшая деталь. В рукописи стихотворение было названо «Дочери Черного Георга (Карагеоргия)», но в такой транскрипции это имя не давал ни один из упоминавших его современников Пушкина — ни Свиньин, ни Липранди. В «Путешествии» же Бантыша-Каменского употребляется как раз именно такая форма. В окончательном тексте стихотворения имя Карагеоргия переведено не было, что способствовало усилению «местного колорита».

Но если Пушкин даже и не читал в это время книги Бантыша-Каменского, то нечто подобное написанному в пей он должен был слышать. Вспомним, как сам Бантыш указывает, что его рассказ о Черном Георге основан на разговорах со многими, лично знавшими его людьми. Тем характернее для творческого метода Пушкина в стихотворении «Дочери Карагеоргия», для литературной манеры, в которой оно написано, что в нем почти не отразились те конкретные факты из биографии Георгия Черного, которыми Пушкин, независимо от того, читал он или не читал уже тогда «Путешествие» Бантыша, безусловно в это время располагал. А там, где такие факты в стихотворении даны, они приводятся в косвенной, сугубо литературной форме перифраз, неких нарочито таинственных намеков, заинтересовавших неосведомленного читателя, но в сущности для него мало понятных и тем более интригующих его этой своей недосказанностью. Именно такие типично романтические приемы применил Пушкин в одновременно писавшейся им первой южной романтической поэме «Кавказский пленник», рассказывая о прошлом героя.

Так, во второй строке стихотворения читаем: «Покрытый кровию святой». Это сразу же настраивающее одновременно и на «ужасный», и на «тайственный» лад перифрастическое выражение столь неясно, что в беловой рукописи Пушкин дал к нему поясняющую сноску: «Отца и брата». Именно с этим связан и необычный, но тоже весьма не конкретный эпитет «святая кровь». Пушкина-романтика, несомненно, особенно поразила и увлекла в Карагеоргии парадоксальная двойственность его облика. С одной стороны, это национальный герой, борец за независимость своей страны, человек необычайной отваги, непримиримой ненависти к поработителям-туркам, с другой — жестокий, свирепый убийца отца и брата.

Стихотворение открывается традиционной аллегорической перифразой в духе классицизма XVIII века: «Гроза луны» (луна — герб Турции). Но в дальнейшем оно строится полностью в духе романтизма — на сплош-

ных, настойчиво проходящих через весь текст сочетаниях не только контрастных, но словно бы и взаимоисключающих понятий и определений, восходящих к основному определению-характеристике: «*преступник* и *герой*». Именно это определение, резко противостоящее метафизическому мышлению классицизма, для которого подобное сочетание в одном человеке двух противоположных начал было принципиально немыслимым, является как бы основным тезисом пушкинского стихотворения, представляющего собой сплошной клубок антитез. «Чудесный отец», который одновременно достоин «и ужаса людей и славы», который ласкает младенца-дочь «рукой окровавленной», давая ей вместо детской игрушки играть «кинжалом — братоубийством изощренным» (образ, также сугубо поэтизованный: на самом деле Карагеоргий не заколол брата кинжалом, а достаточно «прозаически» приказал повесить его).

В результате перед читателем возникает густо романтизированный образ «воина свободы» — весьма впечатляющий и вместе с тем очень олицетворенный, выдержаный в духе поэтики «ужасного» и достаточно далекий от реальности. Мало того, тема «воина свободы», зачинающая собой стихотворение, в дальнейшем развитии его как бы теряется или, во всяком случае, отодвигается на задний план противопоставлением «грозного», «сумрачного», «ужасного» отца и «невинного» младенца-дочери, искупающей своей «чистой молитвой» его «черные» дела, — противопоставлением, за которым явно ощущима излюбленная романтиками антитеза преступления и невинности, зла и добра, демона и ангела. В первоначальных вариантах это было выражено еще прямее: «На поясе его ты трогала кинжал, проклятием небес запечатленный», и т. д. Все это делает стихотворение «Дочери Карагеоргия» одним из самых романтических произведений Пушкина. Полностью противоположно этому новое обращение поэта к образу преступника — героя Карагеоргия в середине 30-х годов.

Во вторую половину 20-х годов, после крушения освободительных движений на Западе, трагического финала восстания декабристов в России, тема освободительной борьбы, образы героев — поборников свободы почти вовсе уходят из творчества Пушкина, сменяясь просветительскими «уроками» верховой власти (тема и образ Петра). Наоборот, в 30-е годы, с приливом новой освободительной волны (июльская революция 1830 г. во Франции, новое усиление в России крестьянского протesta — холерные бунты, восстания в военных поселениях), с новой силой возникает и в творчестве Пушкина тема освободительной борьбы, разрабатываемая им теперь в гораздо более демократическом аспекте преимущественного внимания к протесту крепостных крестьян, к протесту человека из простого народа. Одним из многочисленных проявлений этого является и «Песня о Георгии Черном».

«Песня о Георгии Черном» была создана в период полной зрелости реализма Пушкина и его историзма, который является одним из краеугольных камней пушкинского реалистического искусства слова. Она писалась тогда, когда позади был опыт «Бориса Годунова», «Песен о Стеньке Разине», «Арапа Петра Великого», «Полтавы», маленьких

трагедий, писалась, когда Пушкин был весь в работе над историей непосредственно как таковой: только что написал «Историю Пугачева», собирая материалы для «Истории Петра», закончил гениального «Медного Всадника».

Со всем этим тесно связано резкое изменение содержания «Песни» по сравнению со стихотворением 1820 года. В основе ее уже не абстрактно-романтическая антиномия демонического и ангельского, а вполне реальный и вместе с тем исполненный наибольшего трагизма из всей драматической биографии Карагеоргия эпизод — убийство им своего отца (на самом деле отчима, но во всех заведомо дошедших до Пушкина книжных источниках, так же как, очевидно, и в устных рассказах, говорилось об убийстве именно отца).

Причем задачей, поставленной на этот раз перед собой поэтом, было отнюдь не перенесение реально-исторического факта в условный романтический план, а, наоборот, изображение действительного, хотя вместе с тем и далеко выходящего из ряда обычных, исторического происшествия со всей точностью, во всей его суровой правде и потрясающей простоте. Соответственно этому основная опора делается теперь Пушкиным на своего рода историческую «натуру» — на документ.

Именно такой метод становится характерным для Пушкина-художника начиная с его работы над первым своим историческим произведением — «Борисом Годуновым», весь фактический материал которого является как бы художественным пересказом «Истории государства Российского» Карамзина и документальных примечаний к ней. В менее явном виде предстает это в «Полтаве», однако и в ней почти каждый стих, дающий изображение исторической эпохи, может быть полностью подтвержден соответствующим документальным материалом. Даже наиболее знаменитая из пушкинских «Песен о Стеньке Разине» (эпизод с потоплением персидской княжны), которую исследователи долгое время связывали с фольклором, на самом деле опирается на рассказ очевидца — голландского моряка Стрийса. С этим же мы нередко сталкиваемся даже и в неисторических произведениях Пушкина. Так, картина петербургского наводнения 1824 г. в «Медном всаднике» представляет очень точный поэтический пересказ описания наводнения В. Н. Берхом в его книге «Подробные известия о всех наводнениях, бывших в Петербурге» (СПб., 1826), на которое Пушкин, как известно, прямо ссылается. Так, образ «древа яда» в стихотворении «Анчар» полностью опирается на получившее в свое время широкую известность описание его врачом Ост-Индской компании, голландцем Фуршем.

Равным образом и «Песня о Георгии Черном» — чрезвычайно близкий, порой почти дословный пересказ соответствующего места из «Путешествия» Бантыша-Каменского. Вспомним в его книге: «Он хочет идти к туркам, предать им своего сына...» У Пушкина: «Хочет он отправиться в Белград // Туркам выдать ослушного сына». Вообще при сопоставлении пушкинской «Песни» с рассказом Бантыша-Каменского словно бы присутствует при совершающемся как бы на наших глазах таинстве худо-

жественного творчества. Поэт коснулся имеющегося в его распоряжении книжного материала своей волшебной палочкой — и вот те же или почти те же слова теряют только коммуникативный смысл, как бы озаряются изнутри поэтическим сиянием, становятся музыкой. Почти буквальный пересказ сообщения Бантыша-Каменского превращается в народную песню.

Полностью соответствует поэтике и приемам народного творчества самый зачин «Песни о Георгии Черном», открывающийся характерным отрицательным сравнением:

*Не два волка в овраге грызутся.  
Отец с сыном в пещере бранятся.*

Подобным же образом начинал Пушкин лет десять назад кишиневских «Братьев-разбойников». Именно в эту поэму он стал принципиально вводить и «отечественную» народную лексику. «Если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают нежных ушей читательниц «Полярной звезды», — писал он одному из издателей альманаха А. Бестужеву об отрывке из своей поэмы о разбойниках, — то напечатай его» (ХIII, 64).

Эти новые для Пушкина — автора южных поэм — черты сам поэт в «Братьях-разбойниках» особенно ценил. «Как слог, я ничего лучше не написал», — подчеркивал он несколько месяцев спустя в письме к П. А. Вяземскому (ХIII, 70). В другом письме к нему же, из которого становится ясно, что именно он имел в виду, говоря о «слоге» «Братьев-разбойников», он замечал: «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности. Грубость и простота более ему пристали. Проповедую из внутреннего убеждения, но по привычке пишу иначе» (ХIII, 71). Действительно, несмотря на наличие в «Братьях-разбойниках» существенно новых черт, народность их не выходит за пределы сугубо романтической народности, за рамки романтической поэмы. Но то, что было начато в «Братьях-разбойниках», достигло полного и замечательного развития в «Песне о Георгии Черном». От самого начала и до самого конца «Песня» насквозь народна.

Некоторые романтически настроенные современники упрекали Пушкина в том, что образ вождя крестьянского восстания, показанный им в «Истории Пугачева», не окружен ореолом романтического героя, дан слишком грубо и просто. По поводу подобных критических замечаний Пушкин иронически замечал: «Что касается до тех мыслителей, которые негодуют на меня за то, что Пугачев представлен у меня Емелькою Пугачевым, а не Байроновым Ларою, то охотно отсылаю их к г. Полевому, который, вероятно, за сходную цену, возьмется идеализировать это лицо по самому последнему фасону» (ХVI, 21).

Без малейшей идеализации, в полном соответствии с реальной действительностью, во всей его народной «грубости» и «простоте» выступает и образ Георгия Черного в пушкинской «Песне» о нем. Это резко выражено

и в ее слоге — как в авторской речи, («Не два волка в овраге грызутся»), так в особенности в репликах самого Георгия:

«Из ума, старик, видно, выжил,  
Коли лаешь безумные речи».

Просто и сурово, без всякой игры на романтических антитезах (преступник — герой) рисуется поэтом и трагический поступок Георгия. Страшная тема отцеубийства развертывается в глубоко драматическом плане борьбы двух правд, двух типов любви к родине, которые воплотились, с одной стороны, в старике отце, с другой стороны, в его сыне. Почему отец хочет донести на сына, предать его в руки турок, обречь на неминуемую гибель? Потому, что он считает, что путь вооруженной борьбы с турками, избранный Георгием, бесплоден, потому, что старик не верит в возможность свергнуть поработителей:

«...Пропадай ты себе, окаянный,  
Да зачем ты всю Сербию губишь?»

Во имя спасения «всей Сербии» отец собирается сделать в отношении сына то, что сын сделает в отношении отца. Ведь предать его в руки турок по существу равносильно сыноубийству. С этим пассивным, рабским патриотизмом отца вступает в жестокую борьбу активный, действенный, во имя свободы родины не останавливающийся ни перед чем патриотизм сына.

В то же время в борьбе двух субъективных правд противниками оказываются люди, связанные между собой кровной связью,— отец и сын. Внутреннюю борьбу отца и сына, отца, который хочет во имя своей правды предать сына, и сына, который во имя своей правды не останавливается перед убийством отца,— эту борьбу Пушкин раскрывает с поразительной силой и вместе с тем в необыкновенно простой, народной, в прямом смысле слова, форме.

Вспомним, как рассказывает об этом Бантыш-Каменский: «Со всех сторон стекаются сербы к Черному Георгу; один только престарелый отец, живший с ним до того времени, хочет его оставить — упрекает его в чинимых им убийствах... и в неминуемой гибели, угрожающей всем его соотечественникам. Он хочет идти к туркам, предать им своего сына и всех его соумышленников. Тщетно Черный Георг умоляет его; он не внимает его представлениям — отправляется в Белград. Черный Георг следует за ним — в последний раз просит его воротиться; старик упорствует в отказе — и, наконец, сын находит себя принужденным застрелить отца своего!!!»

В своем рассказе Пушкин точно следует за источником, но и тут осуществляет это средствами и приемами народного творчества. После того, как отец покидает «темную пещеру»— обиталище свое и семьи и быстро шагает по дороге в Белград, чтобы «туркам выдать ослушного сына», следует столь знакомая нам по фольклору формула тройного повтора:

трижды догоняет сын отца, трижды умоляет его вернуться. Но каким потрясающим психологическим содержанием наполняется эта традиционная формула. От повтора к повтору драматизм положения все нарастает. Сперва Георгий пытается удержать отца словами — просит у него прощения:

*Георгий старика догоняет:  
«Воротися, отец, воротися!  
Отпусти мне невольное слово».  
Старый Петро не слушает, грозится:  
«Вот ужо, разбойник, тебе будет!»*

Георгий делает вторую, уже более активную попытку:

*Сын ему вперед забегает,  
Старику кланяется в ноги.*

Здесь и выражение тех чувств, которые сын должен питать к отцу («кланяется в ноги»), и вместе с тем пусть еще почтительное, но твердое преграждение пути: «ему вперед забегает». Но: «Не взглянул на сына старый Петро».

Видя, что ни слова, ни жесты не помогают, Георгий вынужден прибегнуть к более активным действиям:

*Догоняет вновь его Георгий  
И хватает за сивую косу —*

т. е. хочет насилино удержать отца, предчувствуя, что удержать его не удастся, что остается одно единственное, последнее средство, которое так страшит его самого:

*«Воротись, ради господа бога:  
Не введи ты меня в искушение!»  
Отпихнул старик его сердито  
И пошел по белградской дороге.*

Дальше следует весьма выразительная деталь, усиливаемая двукратным повторением слова «горько», которого нет у Бантыша-Каменского. Сколько бы ни был воодушевлен Георгий патриотическим чувством, он сознает, что человек, который является в настоящую минуту злейшим его врагом,— его отец:

*Горько, горько Георгий заплакал,  
Пистолет из-за пояса вынул,  
Взвел курок, да и выстрелил тут же.*

И вот происходит самое потрясающее:

*Закричал Петро, зашатавшись:  
«Помоги мне, Георгий, я ранен!»*

В этом непроизвольном восклицании прорывается нечто, что сильнее сознания. Петро чувствует, что тяжко ранен, конечно, понимает, что стрелял в него не кто другой, как его сын, и все же подсознательный инстинкт, поистине голос крови заставляет его обратиться с призывом о помощи к своему единственному защитнику — тому же сыну:

«Помоги же, Георгий, я ранен!»  
И упал на дорогу бездыханец.  
Сын бегом в пещеру воротился.  
Его мать вышла ему на встречу:  
«Что, Георгий, куда делся Петро?»  
Отвечает Георгий сурово:  
«За обедом стариk пьян напился  
И заснул на белградской дороге».  
Догадалась она, завопила:  
«Будь же богом проклят ты, черный,  
Коль убил ты отца родного!»  
С той поры Георгий Петрович  
У людей называется Черный.

Также полностью выдержанная в образной манере народного творчества суровость, даже жестокость ответа Георгия возникает из сознания, что он сделал то, что должен был сделать. И одновременно именно такой жестокостью он прикрывает огромную боль за содеянное.

Все только что сказанное позволяет определить «Песню о Георгии Черном» как единственное в своем роде произведение Пушкина, в котором подлинная народность и духа, и самой поэтической формы сочетается с поражающим проникновением в сокровенейшие глубины человеческой психики, в самое кровное и потаенное, что есть в человеке.

Стоит сопоставить в этом отношении с «Песней о Георгии Черном» первую из цикла пушкинских песен о Стеньке Разине, где поступок Разина — бросил в Волгу персидскую княжну — дается с громадной мощью, но почти без всякой мотивировки. В «Песне о Георгии Черном», как мы видим, образно-психологическая художественная мотивировка дана, причем дана так, что этим полностью решается вопрос о времени создания «Песни», который в отношении всего цикла «Песен Западных славян» до сей поры решается только предположительно, а за последнее время стал и вовсе дискуссионным. Совершенно несомненно, что «Песня о Георгии Черном» не могла быть написана до того громадного опыта человечеведения и душеведения, который Пушкин обрел в период создания своих маленьких трагедий, в Болдинскую осень 1830 г.

Пушкин никогда не считал, что уже один пересказ произведений народного творчества, тем более имитация или стилизация под них способны придать литературному произведению подлинную народность. Истинно народным делает литературно-художественное произведение освоение его автором народного творчества изнутри, проникновение в самые не-

дра, в «душу» его. Замечательнейшим образом такого проникновения и является «Песня о Георгии Черном».

Вместе с тем это — отнюдь не литературное «опрощение». Поэт, написавший «Песни о Стеньке Разине» и «Песнь о Георгии Черном», который всю жизнь стремился «в просвещении стать» с веком наравнен, замечательно этого достигает. И в «Песне о Георгии Черном» перед нами не только поэт-сказитель, но и автор таких утонченнейших и глубочайших по психологическому проникновению созданий искусства слова, как маленькие трагедии. И неудивительно, что так остро почувствовал и исключительно высоко оценил это стихотворение Пушкин, в общем не очень обращавшее на себя внимание, Достоевский, на которого те же пушкинские маленькие трагедии оказали столь глубокое воздействие.

ЖАК ШАЙЕ

Париж

## Тургенев и Поэма Шоссона



Известно, насколько тесно Тургенев был связан с французской музыкальной жизнью своего времени. Длившаяся так долго близость писателя с великой певицей Полиной Виардо приводила его часто к встречам с музыкантами нашей страны, и эти встречи красочно описаны, например, в его переписке со своим другом<sup>1</sup>, из которой можно узнать о восемнадцати годах, отделяющих 1859 год, когда Берлиоз был охвачен внезапной, но не разделенной страстью к певице<sup>2</sup>, от года 1877, когда Габриэль Форэ получил отказ, сделав предложение ее дочери Марианне<sup>3</sup>.

Не представляется все же вероятным, чтобы Тургенев вплоть до самой смерти часто встречался с мастерами школы Сезара Франка, которая в те годы начала только формироваться. Нужно отметить тем не менее интерес, проявлявшийся в этих кругах к русской литературе: Леон Валлас указывает, что д'Энди посвятил часть лета 1887 года чтению Толстого, влияние которого сказалось в либретто его лирической драмы «Чужестранец»<sup>4</sup>. Как свидетельствует Жан Галлуа, в библиотеке Эрнеста Шоссона находилось полное собрание сочинений Тургенева<sup>5</sup>. Никто, однако, еще не помышлял о сопоставлении этих двух имен — Шоссона и Тургенева.

27 декабря 1896 г. в Нанси под управлением Гюи Ропарца, а затем 4 апреля 1897 г. в Париже в одном из концертов Колонна знаменитый скрипач Тео Изай познакомил слушателей с одним из самых значительных достижений французской музыки конца века — Поэмой для скрипки с оркестром оп. 25 того самого Шоссона, произведения которого Изай

<sup>1</sup> «Nouvelle correspondance inédite, éditée par Alexandre Zviguilsky», t. I. Paris, librairie des Cinq Continents, 1971. Publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

<sup>2</sup> Ibid., p. 98.

<sup>3</sup> Ibid., p. 276.

<sup>4</sup> Léon Vallas. Vincent d'Indy, vol. II. Paris, éd. Alban Michel, 1950, p. 19, 312.

<sup>5</sup> Jean Gallois. Ernest Chausson. Paris, éd. Seghers, 1967, p. 144.

впервые играл 6 ноября 1896 г. на мысе Ферра вблизи Ниццы, в доме каталонского художника Рюзиналя, куда был приглашен бельгийским скрипачом Матье Крикбоомом.

Как это часто бывает при появлении шедевров, общественность приняла новое произведение с энтузиазмом, а критика, не проявив должного понимания, злобствовала. Но вскоре Поэма стала одной из самых любимых пьес скрипичного репертуара. Тридцатью годами позже, в январе 1913 г., в связи с исполнением этого произведения Люсъеном Каэтем Клод Дебюсси высказался о Поэме в бюллетене S. I. M. (*Société Indépendante de Musique* — Независимое общество музыки). Высказав сожаление по поводу влияния Франка на Шоссона, который, как выразился автор статьи, противопоставил «изящество и ясность своего природного дарования... строгой сдержанности чувств, являющейся основой франковской эстетики», Дебюсси признал, что в Поэме «отразились лучшие качества Шоссона. Свобода формы никогда не нарушает гармоничности ее пропорций. Нет ничего более увлекательного, чем мечтательная нежность финала этой Поэмы, где музыка, лишенная какой бы то ни было изобразительности, какой бы то ни было сюжетной конкретности, становится сама чувством, вызывающим волнение»<sup>6</sup>.

Слова, выделенные нами в этой цитате, часто цитируются в связи с Поэмой, которая довольно скоро стала примером, охотно приводимым для поддержания моды, утвердившейся к середине XX века (она еще не прошла до сих пор) и вызвавшей стремление принципиально дискредитировать, не считаясь с исторической действительностью, каждое программное произведение, противопоставляя ему так называемую «чистую музыку». Поэма Шоссона сделалась, таким образом, благодаря авторитету Дебюсси, примером превосходства этой «чистой музыки» над «другой», осужденной на «компрометацию».

Между тем, когда 18 июня 1899 г. Тео Изай сыграл Поэму в Лондоне, чтобы почтить память композитора, внезапно скончавшегося за восемь дней до этого, бельгийский журнал *«L'Art Moderne»* 2 июля писал об этом концерте: «Поэтический источник великолепного произведения, идеальным исполнителем которого является Изай, кажется, находится в каком-то произведении русского писателя, Пушкина, Гоголя или Достоевского. Однажды, читая это произведение, композитор был поражен эпизодом, полным грусти и глубокого чувства: впечатление, вызванное этим, породило отклик в глубине его трепетной души музыканта и преобразилось в подобную распускающуюся цветку первую тему Поэмы, оркестровую фразу, на которую отвечает скрипка в ми-бемоль миноре; это как бы длительная дрожь, наполненная волнующей тайной, напряженной и страстной скорбью»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Статья переиздана в сб.: «Monsieur Croche et autres écrits», éd. par François Lesure. Paris, Gallimard, 1971, p. 220.

<sup>7</sup> Цит. по: Jean Gallois. Ernest Chausson, p. 149.

Действительно, достаточно хотя бы немногого вникнуть в статью Дебюсси, чтобы убедиться в том, что он говорит диаметрально противоположное тому, что могло показаться читателю с первого взгляда. Ведь он заявил, что Поэма, приближаясь к завершению, не имеет ничего общего «с какой бы то ни было изобразительностью, какой бы то ни было сюжетной конкретностью». Это значит прежде всего, что произведение не было подчинено сюжету, не было наделено «описательностью», — именно это Дебюсси прекрасно знал и понимал.

Только в 1967 г. Жан Галлуа<sup>8</sup> открыл истинный источник Поэмы, о котором догадывался критик журнала «L'Art Moderne», не будучи в состоянии определить его с достаточной точностью. Рукопись Поэмы в изложении для скрипки и фортепиано содержит на титульном листе<sup>9</sup> слова: «Песнь торжествующей любви». Как известно, это заглавие одного из рассказов Тургенева, написанного в 1881 г.<sup>10</sup>. Как мы уже отмечали, в библиотеке композитора было полное собрание сочинений русского писателя в пяти больших томах. Жан Галлуа попытался дать анализ произведения Шоссона в соответствии с сюжетом рассказа Тургенева<sup>11</sup>, стараясь найти (но с осторожными оговорками) «тему Валерии» или «тему Муция». Нужно признаться, что анализ его не представляется очень убедительным. Рассказ Тургенева должен был поразить французского музыканта, с одной стороны, своей странной и как бы магической, сумрачной и несколько зловещей атмосферой, с другой же стороны, той выдвинутой на первый план мелодией скрипки, которая в самом тексте называется «Песнью торжествующей любви».

«Муций сыграл сперва несколько заунывных, по его словам, народных песен, странных и даже диких для итальянского уха; звук металлических струн был жалобен и слаб. Но когда Муций начал последнюю песнь — этот самый звук внезапно окреп; затрепетал звонко и сильно; страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабию и Валерии стало жутко пà сердце, и слезы выступили на глаза... А Муций, с наклоненной, прижатой к скрипке головою, с побледневшими щеками, с бровями, сдвинутыми в одну черту, казался еще сосредоточенней и важней — и алмаз на конце смычка бросал на ходу лучистые искры, как бы тоже зажженный огнем той дивной песни»<sup>12</sup>.

Так раскрывается первый образ Поэмы в одной из самых прекрасных романтических мелодий, какие были когда-либо написаны, в длинной

<sup>8</sup> Jean Gallois. Ernest Chausson, p. 142—149.

<sup>9</sup> Фотокопия воспроизведена Жаном Галлуа (*Ibid.*, вклейка перед стр. 97).

<sup>10</sup> О более точной датировке см.: André Mazon. Manuscrits parisiens d'Ivan Tourguéniev. Paris, Champion, 1930, p. 155. Первая редакция датирована апрелем 1881 г. (Париж), окончательная — июнем 1881 г. (Спасское-Лутовиново).

<sup>11</sup> Jean Gallois. Ernest Chausson, p. 146—147.

<sup>12</sup> И. С. Тургенев. Собр. соч., т. 8. М., 1949, стр. 290—291.

мелодии, излагаемой скрипкой без сопровождения, т. е. в точности соответствующая приведенному тексту. Шоссон сохранил зачарованную атмосферу рассказа, но не поддался искушению обратиться к «экзотическим» приемам, которые должны были бы создать впечатление, что Тургенев был на Цейлоне и слушал там «индийскую песню», исполнявшуюся на каком-либо восточном инструменте. На протяжении всего рассказа возвращается эта завораживающая мелодия, непрестанно напоминая Валерии о любви того, кого она отвергла, о любви, о которой никогда нельзя будет узнать: действительно ли чары слуги-малайца и таинственный порошок, брошенный в бокал, превратили ее в мелодию, а затем в сон, ставший, может быть, явью и настоящей чувственной любовью,— так же как неизвестным останется и то, действительно ли Фабий, этот ревнивый муж, убил своего соперника Муция и действительно ли тот был воскрешен малайцем.

Поэма не создает впечатления, что сюжет рассказа получил в ней развитие, иллюстрирующееся какими-либо частными эпизодами: нет ничего, например, что позволило бы говорить об отражении в музыке таких легко воспроизводимых средствами музыкальной изобразительности сцен, как убийство Муция Фабием, или фантастическое шествие живого мертвеца. Драматургическое развитие Поэмы определяется начальным импульсом и центральным образом произведения. Но строится она по законам музыкального, а не сюжетного развития, причем мелодия скрипки постепенно выходит из глубин запева и поднимается до кульминации, которая воспринимается как воплощение живого чувства любви, и именно это ощущение объясняет название «Песнь торжествующей любви», не требуя обращения к деталям сюжетного развития.

Так французский музыкант, восприняв импульс, полученный от русского писателя, создал новую форму, которая не может считаться традиционной формой или жанром симфонической поэмы, так как композитор отказался от обычных фаз сюжетного развития. Можно понять, почему Шоссон, дав своей Поэме название рассказа Тургенева и определив ее как «Поэму для скрипки и оркестра», предпочел впоследствии сохранить только этот подзаголовок. Несомненно, им руководили те же причины, которые побудили Шопена назвать свои симфонические поэмы для фортепиано просто «Балладами», не упоминая произведений Мицкевича, вдохновлявших его.

Теперь можно понять также, что означает фраза Дебюсси, гораздо более справедливая и проницательная, чем это кажется вначале.

И, наконец, хочется сказать, что это недавно обнаруженное «посмертное сотрудничество» русского писателя с французским музыкантом добавляет еще одну чудесную страницу к столь богатой истории культурных связей между нашими странами.

*Перевод Ю. Д. Турицова*

А. А. ИЛЮШИН

*Москва*

*О некоторых формах гротескной  
образности в литературе и искусстве*



В России XIX века о творчестве великого испанского художника Франсиско Гойи было известно очень мало. Старший современник Пушкина и Гоголя, скончавшийся в 1828 г., Гойя остался незамеченным не только этим поколением, но и следующим поколением деятелей русской культуры. Первое упоминание о нем в нашей печати, по свидетельству В. В. Стасова<sup>1</sup>, относится к 1857 г., когда вышла книга А. Н. Андреева «Живопись и живописцы главнейших европейских школ»; затем, после долгого перерыва, в книге «История живописи Куглера» (1872) снова мелькнуло имя Гойи. Едва ли эти беглые рекомендации могли привлечь серьезное внимание читателей, пусть даже непосредственно причастных к искусству. Наконец, в 1884 г. появилась весьма обстоятельная, хотя в некоторых отношениях наивная и несовершенная, статья о Гойе, которую написали В. В. Стасов и М. В. Батсон<sup>2</sup>.

С тех пор и до наших дней популярность испанского мастера почти непрерывно растет. Опубликованы солидные монографии, посвященные его жизни и творчеству; на русский язык переведен интереснейший роман Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»; в последние годы поставлен и завоевал всеобщее заслуженное признание фильм по мотивам этого романа — совместного производства киностудий СССР и ГДР при участии студий Болгарии и Югославии. И если Гойю при жизни восславил в звучных стихах его друг и соотечественник, поэт дон Мануэль Кинтана, то и в советской поэзии мы найдем проникновенные стихи, в которых меньше славословия, но больше стремления воссоздать причудливый, гротескный мир Гойи. Примечательны в этом отношении, например, строки А. Ахматовой из «Поэмы без героя»:

<sup>1</sup> В. В. Стасов. Избранное, т. II. М.—Л., 1951, стр. 357.

<sup>2</sup> См.: «Вестник изящных искусств», 1884, вып. 5, 6. В этом издании воспроизведен автопортрет Гойи — 1-й лист «Капричос».

*Однако*

*Я надеюсь, Владыку мрака  
Вы не смели сюда ввести?  
Маска это, череп, лицо ли —  
Выражение злобной боли,  
Что лишь Гойя мог передать.  
Общий баловень и насмешник,  
Перед ним самый смрадный грешник —  
Воплощенная благодать<sup>3</sup>.*

Почему же в прошлом столетии Россия столь мало знала о Гойе? По-видимому, дело здесь не столько в отсутствии интереса к Гойе как таковому, сколько в характерной для русского XIX в. общей недооценке той традиции мирового изобразительного искусства, в русле которой развивалась гротескная живопись «уродства», кошмарной фантасмагории, мрачной и мучительной дисгармонии. В этом смысле старым мастерам — Иерониму Босху и Питеру Брейгелю-старшему — «не повезло» точно так же, как и творцу «Капричос». Герой горьковской эпопеи «Жизнь Климента Самгина», образованнейший интеллигент, совершенно неожиданно для себя открывает Босх, увидев его картины в одном из заграничных собраний, и тут же приkleивает художнику своеобразный ярлык: «Босх — экспцентрик». До этого воспитанный в традициях русской культуры конца прошлого века, Самгин никакого понятия не имел ни о Босхе, ни, по всей вероятности, о других «экспцентриках», предшественниках Гойи.

Между тем в русской литературе XIX в., причем именно в литературе, а не в изобразительном искусстве, есть много созвучного, близкого, конгениального творчеству Гойи. Вот что писал С. К. Шамбинаго в своей книге о романтизме Гоголя, первый раздел которой называется «Гоголь и Гойя»: «Достоевский идет от Гоголя и Гофмана; от последнего отчасти зависел и Гоголь. Но все они восходят к Гойя, связь гения которого с гением Гоголя несомненна»<sup>4</sup>. Итак, Гоголь и Достоевский. В этой связи можно было бы вспомнить и Салтыкова-Щедрина с его куклами и марионетками, с его беспощадной гротескностью «в духе» Гойи. Но кого прежде всех следовало бы поставить рядом с исполинской фигурой испанского художника, так это, на наш взгляд, Некрасова, чьи стихи воистину можно иллюстрировать офортами «Капричос» (или же, напротив, эти офорты подпisyывать некрасовскими стихами).

Такое сближение несколько непривычно. Из художников с Некрасовым естественно соседствует Репин, во всяком случае, их принято сопоставлять: одни и те же бурлаки, печальные осенние пейзажи... Помимо этого, в исследовательской литературе отмечалось сходство между Некрасовым-пейзажистом и С. Ф. Щедриным, В. Г. Перовым, А. И. Куинджи,

<sup>3</sup> Анна Ахматова. Бег времени. М.—Л., 1965, стр. 315; см. также стихотворение А. Вознесенского «Гойя» в его кн. «Ахиллесово сердце» (М., 1966, стр. 257).

<sup>4</sup> С. К. Шамбинаго. Трилогия романтизма. М., 1911, стр. 44.

А. К. Саврасовым, И. И. Левитаном<sup>5</sup>. Конечно, Некрасов и передвижники — тема добротная: тут и богатый «фактический материал», и надежный арсенал давно сложившихся представлений (реалисты, демократы, обличители и пр.), и заранее предопределенная безошибочность выводов. Что касается ассоциаций некрасовской поэзии с явлениями западноевропейской культуры, да еще к тому же вовсе незнакомыми Некрасову, то здесь мы поневоле переходим границу, отделяющую область несомненного от области сомнительного. Но это и не так уж страшно: к истине подчас приводят именно бегство от проискных истин.

Некрасов, как никто другой,— поэт «злобной боли», используя сказанные о Гойе слова А. Ахматовой. Одни от боли плачут, другие смеются, третий затаенно грустят; Некрасов же, истерзанный страданиями, давал волю чувствам гнева, ярости, демонической злобы («...спасительная злоба, // Что долго так разогревала кровь»). В его стихах воссоздавался искаженный, деформированный мир, где обитают ведьмы, демоны, «злочачественные» плешивые уроды, отвратительные толстяки с бульдожьими мордами, толпы изможденных мертвецов. Скрип тюремной или больничной двери, хрип отчаяния, зубовный скрежет, стон — такие по преимуществу звуки господствуют в этом мире. Некрасов, по выражению Бальмонта, создал «музыку диссонансов и живопись уродства»<sup>6</sup>. Много ли во всем этом общего с передвижниками? С Гойей — много.

Литературный дебют Некрасова — стихотворение «Мысль», опубликованное в 1838 г. в журнале «Сын отечества» с примечанием редакции: «Первый опыт юного, 16-летнего поэта». Оно начинается такими словами:

*Спит дряхлый мир, спит старец обветшалый,  
Под грустной тенью ночных покрываля,  
Едва согрет остатками огня  
Уже давно погаснувшего дня!  
Спи, старец, спи...*

— и кончается так:

*Нет! Тот же все проснулся ты,  
Такой же дряхлый, обветшалый,  
Еще дряхлей без покрываля..  
Скрой безобразье наготы  
Опять под мрачной ризой ночи!  
Поддельным блеском красоты  
Ты не мои обманешь очи!..*

У юного, 16-летнего поэта впереди еще сорок лет литературной работы, и до настоящей творческой зрелости ему далеко. Но характерно и симпто-

<sup>5</sup> К. В. Пигарев. Русская литература и изобразительное искусство. М., 1972, стр. 32, 39, 41, 44.

<sup>6</sup> Цит. по статье В. И. Кулепова «Некрасов в русской критической мысли» в кн.: «Н. А. Некрасов и русская литература». М., 1971, стр. 195.

матично, что уже в первой своей публикации Некрасов высказал именно то миропонимание, которым проникнуты «Капричос» Гойи. Мир — дряхлый, обветшалый, спящий. Красота — мнимая, поддельная. Нагота безобразна, днем ее стыдно открывать, ей пристало прятаться в ночном мраке. Летаргический сон старого мира, бесплодного, но отвергающего все новое и молодое,очные оргии нагих фантастических уродов (тоже в большинстве своем старых и дряхлых), «поддельный блеск красоты» — это же основные мотивы, по-разному варьируемые в офортах Гойи<sup>7</sup>.

Некрасов неоднократно возвращался к теме непробудного сна, которым скован мир, точнее Россия. Почиют вельможи, спит народ («Размышления у парадного подъезда», поэма «Несчастные»)<sup>8</sup>. Сонное царство Обломовки впоследствии воссоздаст Гончаров. А у Тургенева в романе «Новь» Нежданов пишет стихи о том, что спит вся «Русь святая», «лбом в полюс опершись, а пятками в Кавказ», кто-то кого-то колотит, но оба спят — и избивающий, и избиваемый, подобно тому как у Гойи сонные ослы ездят верхом на спящих мужиках (№ 42). Такие соответствия, разумеется, не случайны. Где-то в Париже кипит жизнь, бурлят революции — будь то 1793 год, столь мучительный для Гойи (год его страшной болезни), будь то 1848 или 1871 годы, пережитые русскими писателями, — «столица мира» в огнях, а дремучие окраины Европы, Испания Гойи на Западе и Россия Некрасова на Востоке прозябают в однотипности, погрязли в феодальных и религиозных пережитках, изуродованы ими. Дух средневековья не выветрился из Мадрида, в Москве пахнет допетровской стариной, Сарагосса и Севилья полны еретиками, Петербург и Моршанск — скопцами. Мир в виде дряхлого спящего старца, шабаш беснующихся ведьм, неистовства демонов — все это очень по-испански и очень по-русски.

В развитие русской литературной демонологии Некрасов внес существенный вклад. Еще в конце 30-х годов он, может быть в подражание пушкинским «Бесам», написал не лишенное, впрочем, оригинальности стихотворение «Пир ведьмы», в котором представлен чуть ли не весь аксессуар дьяволиады: черти, змеи, кошки, лешие, колдуны и пр. «Сатанинская семья» пирует и пляшет ночью, исчезает с криком первых петухов. Во второй строфе намечен пейзаж с летящей по небу нечистью:

*Ветер свищет, ветер вьется,  
Воет бор, ревет ручей;  
Вдаль по воздуху несется  
Стая леших и чертей.*

«Куда держит путь эта адская банда, завывающая в ночном мраке?» — вопрошал Гойя, запечатлев такую же летящую нечисть на одном из офортов «Капричос» (№ 64). На других офортах видно, что бесы и ведьмы

<sup>7</sup> См.: Гойя. Капричос. М., 1969. В дальнейшем, имея в виду это издание, мы будем указывать в тексте лишь номер офорта.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см. в нашей статье «Лингвокомпозиция некрасовских «Размышления у парадного подъезда»». — «Русский язык в школе», 1971, стр. 12—13.

парят не вообще над землей, а над конкретной страной — Испанией с ее характерным ландшафтом<sup>9</sup>. Это злые силы Испании, нагло торжествующие над ней. У Некрасова в эпопее «Кому на Руси жить хорошо» фигура летящего над Русью яростного демона приобретает аналогичный смысл:

*Довольно демон ярости  
Летал с мечом карающим  
Над русскою землей!..*

«Сон разума порождает чудовищ», — подписал Гойя свой офорт (№ 43). Сраженный сном человек бессилен против обступающих его со всех сторон громадных кошек и нетопырей. А некрасовскому Власу в бреду мерещатся видения ада, муки грешников:

*Мучат бесы их проворные,  
Жалит ведьма-егоза.  
Ефиопы — видом черные  
И как углие глаза,  
  
Крокодилы, змеи, скорпии  
Припекают, режут, жгут...  
Воют грешники в прискорбии,  
Цепи ржавые грызут.*

*Гром глушит их вечным грохотом,  
Удушает лютый смрад,  
И кружит над ними с хохотом  
Черный тигр-шестокрылат.*

Демоны агрессивны. Они ведут с людьми коварную борьбу, мучают их, соблазняют, стремятся сделать их своей добычей и, нередко ссорясь между собой, шумно и суетливо делят эту добычу. Их жертвами, как показывает Гойя, чаще всего становятся беззащитные дети (№ 44, 45, 47, 69) и молодые девушки (№ 52, 72). В связи с офортом № 72, где изображена пляшущая и преследуемая фантастическими чудищами девушка, В. Н. Прокофьев приводит пушкинский стих: «Летит как пух из уст Эола»<sup>10</sup>. Заметим, что запечатленная Гойей ситуация (если искать к ней литературный аналог в тексте пушкинского романа) еще явственнее перекликается с известным сном Татьяны. Что же касается разработки сходных мотивов в поэзии Некрасова, то здесь прежде всего следует вспомнить стихотворение «Выбор». Это невеселый рассказ о том, как царь Водяной, воевода Мороз и Леший — три ласковых и листивых, но злонамеренных колдуна — увлекают, соперничая друг с другом, красную девицу в свои заклятые владения, в царство смерти. Девица предпочитает всем прочим Лешего, подсказавшего наиболее красивый способ перехода в небытие:

<sup>9</sup> См.: В. Н. Прокофьев. «Капричос» Гойи. М., 1970, стр. 122.

<sup>10</sup> Там же, стр. 135.



Ф. Гойя. «Каприс».  
Офорт № 72 («Тебе не уйти!»)

в лесной чащбе, куда не доберется ни один человек, броситься вниз головой с самого высокого дерева.

Черти как порождение больного, отуманенного вином сознания фигурируют в некрасовском стихотворении «Знахарка». Старая «ведьма», «колдуны», «чертова дочь» предсказывает крестьянскому парню его судьбу:

...*дойдешь до запою,*  
*Будешь небритый валяться в избе,*  
*Чертики прыгать учнут по тебе,*  
*Станут глумиться, тянуть в преисподню,*  
*Ты в пузыречек наловишь их сотню,*  
*Станешь его затыкать...*

Эта жуткая сцена не имеет конкретного эквивалента в офортах Гойи, но по духу своему она очень близка его демонологическим сюжетам.

Для Гойи демоны представляют собой враждебную и только враждебную силу. Ему совершенно чужда концепция, согласно которой черт может быть покровителем искусства, вдохновлять художника, навевать ему образы, незримо направлять его руку, вооруженную кистью или гравировальной иглой. Тем не менее эта концепция — в ее национальном испанском варианте — оказалась впоследствии значимой, продуктивной применительно к истолкованию творчества Гойи. Мы имеем в виду работу Гарсиа Лорки «Теория и игра дуэнде»<sup>11</sup> (1930). Что же такое «дуэнде» в понимании Лорки? «Мой бес, темный и трепетный, ведет свою родословную от веселого демона, яркого, как мрамор и соль, запальчиво оцарапавшего Сократа, когда тот принимал яд цикуты; и от меланхоличного, маленького, как зеленый миндаль, демона, который уводил уставшего от прямых и окружностей Декарта слушать на каналах песни пьяных матросов». А какое отношение имеет этот запальчивый «дуэнде» к Гойе? Лорка отвечает на этот вопрос следующим образом: «Нет карты и нет науки, как найти беса. Известно только, что он, как толченое стекло, сжигает кровь; что он изматывает артиста; что он отвергает заученную, приятную сердцу геометрию; что он нарушает все стили; что он заставил Гойю, непревзойденного мастера серых и серебристо-розовых тонов в духе лучшей английской живописи, писать коленями и кулаками, размазывая безобразные краски цвета вара...» И далее: «Один и тот же бес построил башню в Сагуне, формовал горячие кирпичи в Калатайуде или в Теруэле, разрывал облака на картинах Эль-Греко, пинком ноги разбрасывал альгасилов Кеведо и химер Гойи».

Кстати, в «Капричос» среди прочих видов бесовской нечисти фигурируют *duendes* и *duendecitos* (см. подписи и комментарии Гойи к № 49, 78, 80). Если сказать по-русски, то это домовые и маленькие домовые, самые безобидные представители нечистой силы, к которым художник относится

<sup>11</sup> В советском издании эта работа опубликована под названием «Теория и игра беса». — «Федерико Гарсиа Лорка об искусстве». М., 1971, стр. 75—90.

не без некоторой даже симпатии. Ясно, что они ничего общего не имеют с тем могущественным «дуэнде», о котором поведал Лорка.

Русской литературе знаком образ черта — покровителя поэзии. Он якобы диктует стихи, а поэт записывает. У Надсона в «Песнях Мефистофеля» черт заявляет:

*Я Байрона водил первом,  
Когда он «Каина» писал...<sup>12</sup>*

— и предлагает молодому поэту: «Я буду петь, а ты внимай», с тем чтобы услышанное передать людям (пусть, мол, думают, что эти стихи сложил Надсон, а на самом деле...). Это как бы крайняя, слишком прямолинейная трактовка демонического начала в творческом процессе. Вообще же демон как некая сила, воздействующая на поэта и стимулирующая его работу, являлся и Некрасову; достаточно вспомнить стихотворение «Демону»:

*Где ты, мой старый мучитель,  
Демон бессонных ночей?  
Сбился я с толку, учитель,  
С братьей болтливой моей.*

*Дуешь бывало на пламя —  
Пламя пылает сильней,  
Краше волнуется знамя  
Юности гордой моей.*

*Прямо ли, криво ли вижу,  
Только душою киплю...*

Символика этого стихотворения, озадачившая commentators Некрасова<sup>13</sup>, в основном ясна. В душе поэта — адское пламя, его раздувал демон, затем он исчез, пламя утихло, и теперь поэт опасается: не разменял ли он боль подлинного творчества на праздную болтливость в духе досужей литературной «братии»? Но, может быть, это напрасное сомнение, а демон потому и скрылся, что уверен в силах своего возмужавшего ученика:

*Иль потому не приходишь,  
Что уж доволен ты мнай?*

Таков «дуэнде» Некрасова-поэта, в творчестве которого demonология символика имеет существенное, не в полной мере раскрытое и оцененное значение.

Следующее звено в цепи соответствий, дающих основание сближать имена Некрасова и Гойи,— это сходство в изображении, условно говоря,

<sup>12</sup> С. Я. Надсон. Стихотворения. СПб., 1912, стр. 338.

<sup>13</sup> См. примечания в кн.: Н. А. Некрасов. Полн. собр. стихотворений, т. 1. М.—Л., 1934, стр. 716. Все цитаты из произведений Некрасова даются нами по этому изданию, выходившему в трех томах с 1934 по 1936 г.

живых мертвцевов. Всякого рода таинственные призраки, которых охотно воспевали эпигоны романтизма, волновали и воображение юноши Некрасова. Но от этих гладеньких, эстетизированных призраков не веяло подлинным пафосом и ужасом смерти, безумием и соблазнами некромантии; впрочем, в одном из ранних некрасовских стихотворений («Покойница») прозвучало нечто, предвещавшее будущие «пляски смерти» (пляски уже не под чужую дудку маститых литературных учителей с их общепризнанными авторитетами):

*Откройте гробовые двери —  
Хочу взглянуть на мертвца!  
Хочу, на ледяные кости  
Печать лобзанья наложа...*

Зрелый Некрасов мог с полным правом сказать о себе устами Поэта из стихотворения «Поэт и гражданин»:

*Без отвращенья, без боязни  
Я шел в тюрьму и к месту казни,  
В суды, в больницы я входил...*

Напоминать читателям о том, что существуют больницы, в которых страдают и умирают люди, было в середине прошлого века поэтической дерзостью, «щечиной общественному вкусу». Некрасов шел и дальше. Он сообщал, что при больнице есть мертвецкая, где свалены трупы, и можно с ума сойти, «рехнуться», отыскивая среди них дорогого тебе человека, заглядывая в их лица. Именно таким настроением проникнуто стихотворение «В больнице»:

*Слезы ручьями текут по лицу,  
Он между трупами бродит:  
Молча заглянет в лицо мертвцу,  
Молча к другому подходит...*

Художники такого склада, как Гойя и Некрасов, обречены на эту муку — тесное общение с мертвцами, причастность к их загадочному миру, доскональное знание их «повадок». Городские площади, усеянные трупами погибших повстанцев, обочины железной дороги, засыпанные костями ее строителей,— к таким объектам приковано внимание испанского и русского мастеров.

Некрасовские мертвцы разнообразны, непохожи друг на друга. Один из них очерчен стремительно, в лучших (не эпигонских!) романтических традициях: «И мертвый сходен он лицом // С убитым молнией орлом». Это герой поэмы «Несчастные». Другой — в ореоле спокойной, суровой и торжественной печали, в ореоле величия и умиротворения — Прокл из поэмы «Мороз, красный нос». Примерно в таком же ключе выполнен портрет мертвого Добролюбова, лежащего в заколоченном гробу, под землей («Я покинул кладбище унылое...»). Третий «тип» мертвца дан в стихотворении «Железная дорога», и его надо рассмотреть подробнее, ибо это порт-

рет, особенно близкий к манере Гойи. Имеется в виду один из толпы мертвецов, несущихся в лунную ночь вслед за мчащимся поездом,— «высокорослый, больной белорус», русоволосый и изможденный лихорадкою:

*Губы бескровные, веки упавшие,  
Язвы на тощих руках,  
Вечно в воде по колено стоявшие  
Ноги опухли; колтун в волосах;  
  
Ямою грудь, что на заступ старательно  
Изо дня в день налегала весь век...*

Одна многозначительная странность: написано, что белорус стоит. А ведь толпа мертвецов, представителем которой он является, бежит. Как будто это маленькое противоречие (белорус должен был бы бежать вместе со всеми), но оно пришло очень кстати. Статическая фигура, выхваченная из общего потока и застывшая на одном месте, легче поддается детальному описанию. В отличие от мертвецов, поющих на бегу свою песню, белорус молчит. Это еще более обособливает его от остальных. В результате как-то забываешь, что он мертвый, и начинаешь относиться к нему как к живому. Тем более что детали его портрета (бескровные губы, упавшие веки, опухшие ноги и пр.) могут символизировать не только смерть, но и болезненность живого человека.

*Не разогнул свою спину горбатую  
Он и теперь еще! — тупо молчит  
И механически ржавой лопатою  
Мерзлую землю долбит.*

Продолжаем гадать: живой или мертвый? И то и другое одновременно. Далее следуют слова: «Эту привычку к труду благородную нам бы не худо с тобой перенять». Это прозвучало бы странно и даже несколько комично, если помнить, что белорус мертвый: не у мертвеца же брать уроки труда?! К тому же пафос труда как бы перебивается зловещими мотивами смерти: в поведении белоруса поэт усматривает нечто тупое и механическое, нечто похожее на неживую заведенную куклу, однообразно повторяющую какое-то заданное движение (извольте-ка подражать этому живому трупу!).

И здесь всплывают в памяти мертвецы Гойи. Своими «повадками» и внешностью они напоминают некрасовского белоруса. О них тоже трудно сказать с уверенностью, мертвые они или живые, смерть или какая-то изнурительная болезнь обезобразила их тела и лица. Они все в буграх и ямах. Отвисшие челюсти, черные зияющие глазницы (а может быть, просто темная тень падает на глаза, скрывая их блеск?), тупая и механическая имитация живой деятельности — таковы мертвецы 77-го офорта «Каприччо». А на другом офорте (№ 59) запечатлен полуистлевший мертвец, занятый тяжелой, почти непосильной работой: он отваливает огромную мо-

гильную плиту, пытаясь освободить себя и своих мертвых товарищей. В его напряженной фигуре есть пафос труда и борьбы за освобождение от гнета могильной плиты, и он мог бы служить примером этой героической борьбы для живых, однако же смерть настолько его изуродовала, что глядеть на него больно и страшно. В довершение всего он показан обнаженным, что усугубляет его безобразие.

Гойя, по всей вероятности, был завсегдатаем мертвецов. Он внимательно изучил «драму» мертвого тела. Знал, как оно «ведет себя» на четвертый, пятый, десятый и т. д. день после смерти, как скоро и в какой последовательности разрушают его грозные силы тления. Обладая феноменальным пластическим воображением, художник в деталях представлял себе, как будет выглядеть мертвец, если, согласно фантастическому допущению, встанет и начнет ходить, например, через полмесяца после кончины. Таким же исключительным даром воображения — буквально на грани ясновидения — владел Некрасов. Покойника, допустим, уже похоронили, а поэт мысленным взором видит его лежащим в гробу, видит, что пальцы его сложенных на груди рук стали словно длинней и белей (*«Двадцатое ноября 1861 года»*). Разлагаться и червиветь он начнет нескоро, потому что земля скована морозом. Некрасов при желании мог бы написать целый стихотворный трактат о преимуществах умирания зимой с точными подсчетами, насколько более сохраняет труп свою «свежесть» в холодную погоду, — это и выполнено им в поэме *«О погоде»*:

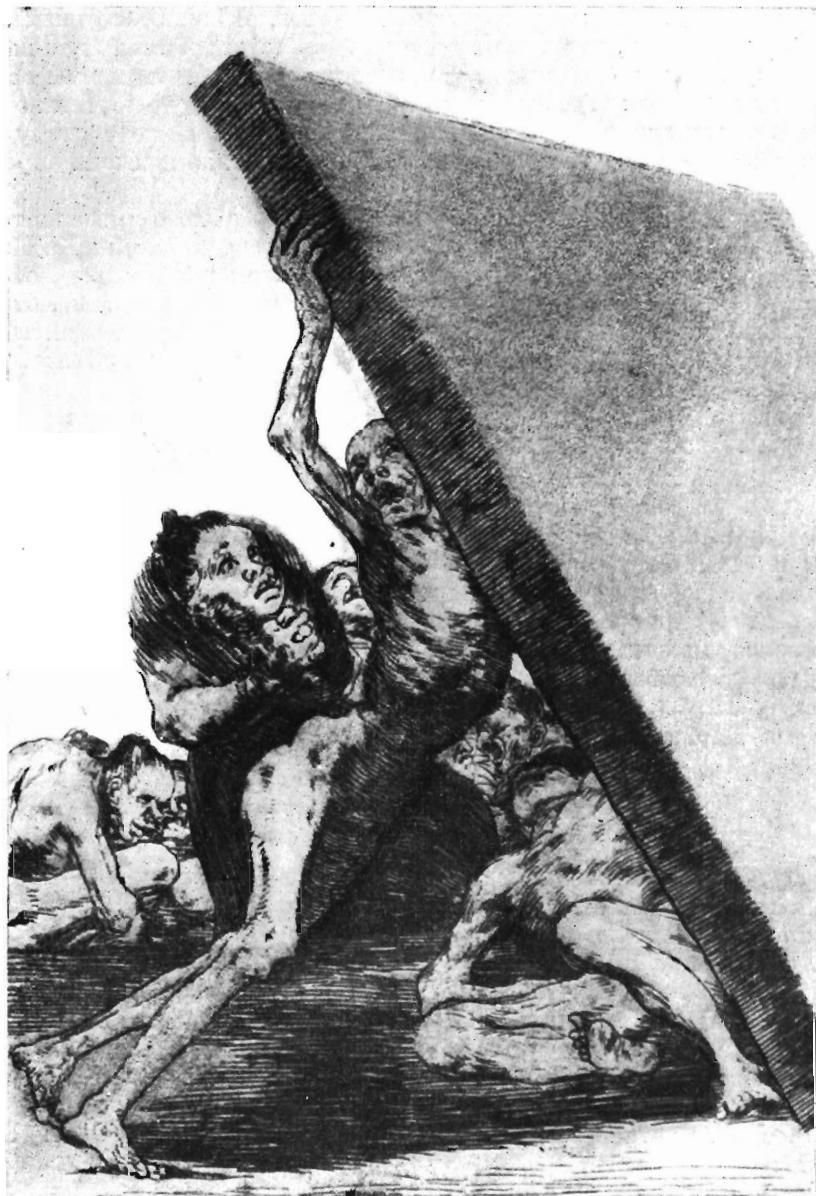
...зимой умирать хорошо:

Для супруги, нас любящей нежно,  
Сохранимся мы чисто, свежо  
До последней минуты лобзанья,  
И друзьям нашим будет легко  
Подходить к нам в минуты прощанья;

...гроб бросят не в лужу,  
Червь не скоро в него заползет,  
Сам покойник в жестокую стужу  
Дольше важный свой вид сбережет.  
И притом, если друг неутешный  
Нас живьем схоронить поспешит,  
Мы избавимся муки кромешной:  
Дело смерти мороз довершил.

Вот обстоятельность, которая восхитила бы самого Гойю, не имевшего, конечно, представления о русских морозах!

Мертвое тело, как и живой человек, имеет свою судьбу. У Гойи есть рисунок, который мог бы войти в серию *«Капричос»*, но не вошел: *«Сон. Он растет и после того, как умер»*. Мертвец превратился в великанна, его, чтобы он не рухнул, поддерживают живые люди. Ему, видно, еще предстоит немало земных приключений. Некрасовский мертвый горемыка из первой части поэмы *«О погоде»* ухитряется из огня попасть в воду, а попутно еще вывалиться из гроба по дороге на кладбище. Вообще Гойя и



Ф. Гойя. «Капричос».  
Офорт № 59 («А они все не уходят!»)

Некрасов как бы коллекционировали мертвцев, отбирали «лучших», наиболее выразительных, затаивших в своем окаменелом обличии ту или иную значительную мысль (например, некрасовский мертвец из поэмы «Балет» словно занят мыслью: «Где бы занять поскорей?»). Царство мертвых отнюдь не безотносительно к миру живых, и, вероятно, именно поэтому Гойя и Некрасов так часто делали мертвцев персонажами своих произведений.

Как художник эпохи просвещения Гойя много общего имеет не только с Некрасовым, но и с русскими писателями-просветителями XVIII в.<sup>14</sup> Наиболее просветительским по своему духу является тот цикл офортов из серии «Капричос», где изображены высокопоставленные ослы, отменно важные и глубокомысленные (№ 37—42). Некоторые из них заняты государственными делами, держатся, как знатные вельможи. Чрезвычайно красноречиво одно совпадение. В 1798 г.— а как раз этот год является датой завершения «Капричос» — Державин опубликовал свое стихотворение «Вельможа», в котором одна строфа явно перекликается с «ослинными» офортами Гойи:

*Осел останется ослом,  
Хотя осыпь его звездами;  
Где должно действовать умом,  
Он только хлопает ушами<sup>15</sup>.*

Комментарии здесь излишни. Однако какое отношение все это имеет к Некрасову? Косвенное. Дело в том, что одно из некрасовских стихотворений — «Н. Ф. Крузе» содержит скрытую реминисценцию приведенных строк Державина:

*В печальной стороне, где родились мы с вами,  
Где все разумное придавлено тисками,  
Где все безмозглое отмечено звездами...*

Отсутствие у Некрасова людей в виде ослов (поэт, видимо, был равнодушен к этому соблазнительному для баснописцев приему изображения) восполняется обилием персонажей, в человеческом облике которых прописутпают черты тех или иных животных,— особенность, характерная и для офортов Гойи (№ 19—21, 46, 50). В некрасовских стихах фигурируют люди с чертами ястреба, филина, рыси, бульдога, гиппопотама и пр. В композицию такого рода гротескных портретов могут быть вписаны, наряду со штрихами звериного обличия, неживые предметы, еще более уродующие портретируемого, привносящие в него, так сказать, живое естество нечто искусственное, противоестественное. Таков князь Иван из поэмы «Современники»:

<sup>14</sup> Попутно укажем одну знаменательную параллель: на офорте № 4 Гойя запечатлев фигуру испанского недоросля, живо напоминающего фонвизинского Митрофанушку.

<sup>15</sup> Г. Р. Державин. Стихотворения. Л., 1957, стр. 212.

*Князь Иван — колосс по брюху,  
Руки — род пуховика,  
Пьедесталом служит уху  
Ожиревшая щека.  
По устройству верхней губы  
Он — бульдог; с осколом зубы...*

Это опять-таки очень близко к манере Гойи, которому часто мерещились оскаленные морды теряющих человеческий облик злодеев. Так же, как впоследствии Некрасов, испанский художник искажал их и без того уродливые физиономии, причудливо сочетая человеческие и звериные черты с предметами вещного мира. Если у князя Ивана ухо, подобно памятнику, стоит на «пьедестале» щеки, то у Шиншилл Гойи (№ 50) уши и черепа заперты на замок, причем изображенные художником замки становятся неотъемлемой частью лица Шиншиллы (человека-сурка, перуанской крысы). То, что в поэзии может восприниматься как зловещая метафора, в изобразительном искусстве реализуется и становится как бы зловещей действительностью.

На офорт № 54 изображен некто Стыдливый (El Vergonzoso). Обычно он прячет лицо, но сейчас он обедает и поневоле открыл свой нос, очень похожий на фаллос (кстати, очень изящной формы). «Есть люди, — комментирует Гойя, — у которых самая непристойная часть тела — это лицо, и было бы нехудо, если бы обладатели таких смешных и злополучных физиономий прятали их в штаны». А вот лицо одного из персонажей поэмы «Современники» — под стать тому Стыдливому:

*Рост высокий, стан негибкий,  
А лицо... странней всего,  
Как не высекли ошибкой,  
По лицу его!*

Иначе говоря, такое лицо тоже следует прятать в штаны.

Молодящаяся старуха, наводящая «красоту», послужила мишенью для насмешек и Гойи, и Некрасова. «Она прихорашивается, — так прокомментирован офорт № 57, — и очень кстати. Сегодня день ее рождения. Ей исполняется 75 лет. К ней придут подружки.» А Некрасов в стихотворении «Валька», обращаясь к престарелой «смешно причесанной» даме, резонно замечал:

*Себе придать стараясь блеск фальшивый,  
Старательно взбиваешь волоса  
На голове, давно полуплешивой...*

Несколько офортов «Капричос» составляют довольно связный сюжет, в основу которого положена история «гуляющей девицы»: напутствуемая советами старой сводни, она ловит в свои сети глупых и доверчивых мужчин, разоряет их, обирает, но в конце концов сама попадается в лапы более сильных и власть имущих хищников и претерпевает множество все-

возможных лишений и страданий. Офорты № 19—20 запечатлели кульминацию торжества над мужчинами. Полуптицы-полулюди, привлеченные приманкой — привязанной к дереву женщиной-птичкой, слетаются со всех сторон, желая насладиться любовью. Здесь их схватывают и оцишивают, а затем — жалких, голых, ощипанных — выметают метлой: «Раз их оципали, пусть убираются: другие придут на их место». Более всего Гойю удручет, что другие действительно придут. «Удивительно! — се-тует он,— опыт погибших не идет впрок тем, кто стоит на краю гибели. Ничего тут не поделаешь. Все погибнут.» Некрасов в стихотворении «Убогая и нарядная» пишет о том же самом то же самое:

*Бледны, полны тупых сожалений,  
Потерявшие шик молодцы,—  
Вон по Невскому бродят, как тени,  
Разоренные ею глупцы!  
И пример никому не наука,  
Разорит она сотни других...*

Но в конце концов красотка попадается. Гойя изображает ее злоключения. Вот она в тюрьме (№ 32 и 34 дают интерьер женской тюремной камеры, заставляющей вспомнить некоторые эпизоды из романа Толстого «Воскресение»), вот опять на свободе, однако в очень бедственном положении. Оорт № 36 называется «Скверная ночь» (*Mala noche*). Две «гуглящие девицы» оказались ночью где-то далеко за городом; яростно дует ветер, разевая их одежду; они еле-еле стоят на ногах, одна беспомощно оглядывается, спасения ниоткуда не видно. Как очутились эти девицы, место которых на городской панели, в столь неуютном и безлюдном месте? Неизвестно; впрочем, всякое бывает. Художник не дает ответа на этот вопрос. Но интересно, что у Некрасова во второй части поэмы «О погоде» воспроизведена такая же ситуация: две «девы», модистки, морозной ночью, легко одетые, попали на пустынное кладбище где-то за Петербургом. Поэт объясняет, как это случилось: два столичных франта познакомились с этими девицами в городе, завезли на загородное кладбище, вывалили их из саней, а сами умчались обратно. Так наступила для девиц «скверная ночь», может быть, последняя в их жизни.

*Огляделись: безлюдно и тихо,  
Звезды с ясного неба глядят...  
«Мы сегодня потешились лихо!»,—  
Франты в клубе друзьям говорят.*

Прослеживая особенности изображения живого человека в офортах Гойи и стихотворениях Некрасова, мы постепенно переходили от злых, гротескных карикатур, запечатлевших «звероподобные» лица уродов, к зарисовкам, которые проникнуты состраданием и жалостью к несчастным, обездоленным людям. В «Капричос» пафос сострадания достигает своей наибольшей силы в офорте № 58. Его название трудно перевести на рус-



Ф. Гойя. «Капричо».  
Офорт № 19 («Все погибнут»)

ский язык: «*Tragalo perro*» — «Жери, пес» (?). Несколько торжествующих кретинов с осколенными зубами схватили человека. Один из них держит клистир такого размера, что им можно легко проткнуть насквозь любого пациента. Обреченная жертва, предчувствуя свою участь, в отчаянии молит о милосердии, хотя едва ли надеется на спасение. Выражение его лица такое, «что лишь Гойя мог передать», — невозможно описать словами, но если все же мы решим искать самые точные и уместные для данного слуха слова, то лучше всего еще раз обратиться к стихам Некрасова из цикла «На улице»:

*Лицо являло след недавнего недуга,  
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...*

Горькой иронии полон комментарий Гойи к этому офорту: «Кто станет жить среди людей, тому не избежать клистира. А если он этого не хочет, ему придется удалиться в леса и горы. И там он все равно убедится, что жизнь — сплошной клистир».

Завершая нашу работу, остановимся на одном частном вопросе, касающемся приемов светотени у Гойи и Некрасова. Казалось бы, поэт в отличие от художника имеет право пренебрегать светотенью. Если такое «право» и есть, то Некрасов им не воспользовался. Для него проблема светотени не менее важна, чем для мастеров изобразительного искусства. И в этой области опять-таки обнаруживается нечто общее у Некрасова с Гойей.

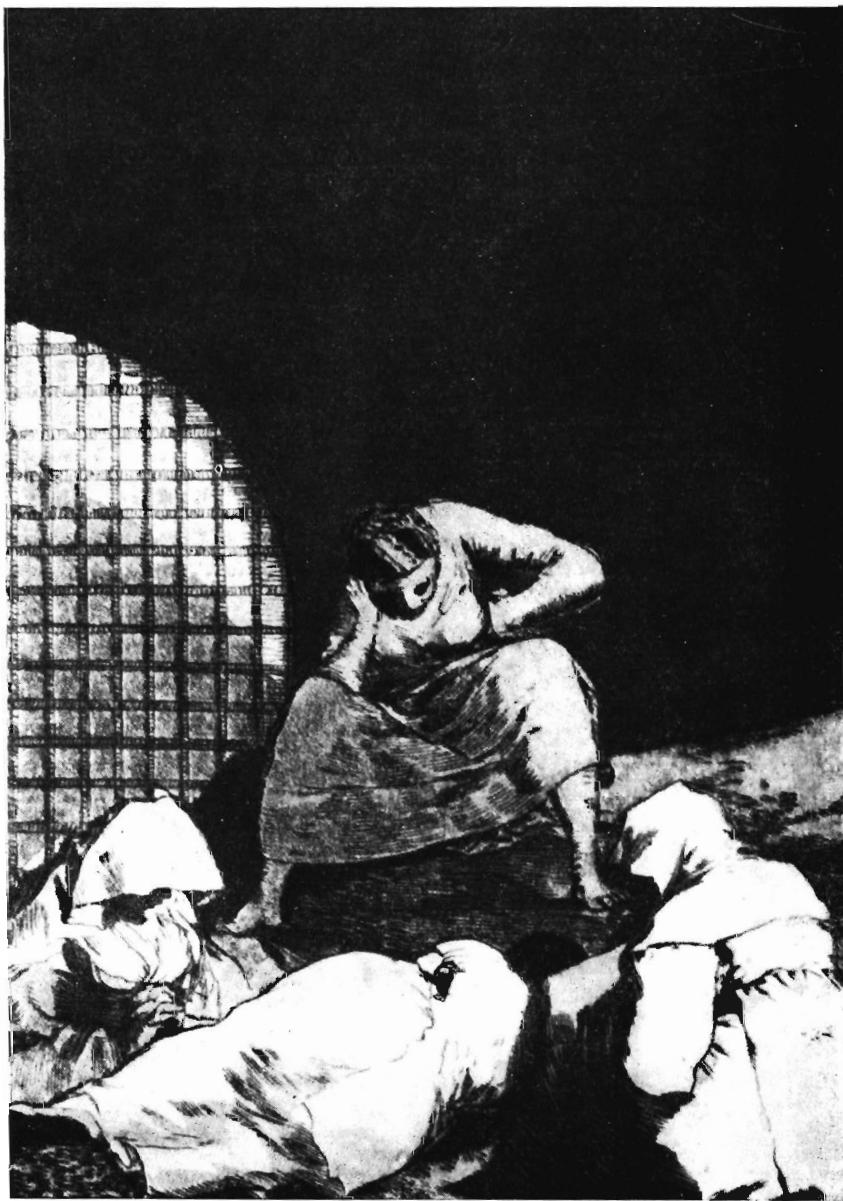
Для обоих светотень связана с определенной идеологической символикой. Мир погружен в непроглядную, томительно долгую ночь и жадно ждет рассвета. Нет-нет да и мелькает иногда неведомо откуда какой-то сомнительный луч, но наивно думать, что это и есть рассвет: через мгновение он растворится во всепоглощающей мгле. «Ночь бесконечно длинна» (*Некрасов. Душно!*...). Нужно сделать все, читаем в стихотворении «Н. Ф. Крузе», чтобы не погас

*Луч света трепетный, сомнительный, чуть зрячий,  
Внезапно вспыхнувший над родиной любимой.*

Однако безрассудно доверять такому лучу:

*Ты знал, что ночь, глухая ночь  
Всю нашу жизнь продлится...  
И что же? луч едва блеснул  
Сомнительного света,  
Молва гласит, что ты задул  
Свой факел... ждешь рассвета.*

«Ты», т. е. И. С. Тургенев, к которому обращены эти строки, стал «в душе питать какие-то надежды». Впрочем, Некрасов нередко преодолевает свое чувство обреченности и сам готов верить в грядущий рассвет, как это видно из программного его стихотворения «Поэт и гражданин»:



Ф. Гойя. «Капричос».  
Офорт № 34 («Их одолевает сон»)

*В ночи, которую теперь  
Мы доживаем боязливо,  
Когда свободно рыщет зверь,  
А человек бредет пугливо,  
Ты твердо светоч свой держал,  
Но небу было неугодно,  
Чтоб он под бурей запылал,  
Путь освещая всенародно;  
Дрожащей искрою впомъях  
Он чуть горел, мигал, метался.  
Моли, чтоб солнца он дождался  
И потонул в его лучах!*

Блуждание в ночи, страстное ожидание рассвета, солнца, недоверие к призрачным и сомнительным, по выражению Некрасова, лучам — все это в высшей степени характерно для автора офортов «Капричос», где «малейший проблеск света, возникающий в одном каком-нибудь листе, либо безжалостно гасится, либо постепенно меркнет в следующих», хотя неотвратимость утренней зари становится все очевиднее по мере приближения к заключительному листу и крепнет надежда на избавление от «пытки мраком», «единой колышущейся и наползающей тени, которая может пульсировать не от света к тьме, а от сумрака к непроглядному мраку»<sup>16</sup>. Историк Б. Н. Прокофьев напоминает о техническом приеме, с помощью которого Гойя воспроизвел ритмическую пульсацию, определяемую периодами ослабления и сгущения мрака (применение акватинты, которое трактуется как отказ от техники чистого офпорта). Заметим, что эта особенность стиля «Капричос» дает о себе знать на каждом шагу — не только там, где художник удручен настоящим и встревожен за будущее своей страны, но и в композициях, совершенно чуждых политической символики: см., например, офорт № 35, где женщина чисто бреется (а надо понимать, имея в виду игру слов в названии «Le descanova», — доисторика обирает) простодушного кавалера; фон — черный в сочетаниях с темно-серым и светло-серым, т. е. «пульсирующий» от абсолютного мрака к сумеречно-приглушенной полутизме.

У Некрасова подобные светотеневые композиции — на грани полного мрака и полумрака — тоже приобретают значение более широкое и выходят за пределы вышеописанной политической символики, знаменуя собой важную черту некрасовской поэтики. Посмотрим, как средствами языковой «графики» поэт воспроизводит интерьер русской церкви. В приведенном далее отрывке из стихотворения «Свадьба» интересно следить за словами, передающими своеобразную — в духе Гойи и Некрасова! — игру светотени:

*В сумерки в церковь вхожу. Малолюдно,  
Светят лампады печально и скучно,*

<sup>16</sup> Б. Н. Прокофьев. «Капричос» Гойи, стр. 139.

*Темны просторного храма углы:  
Длинные окна, то полные мглы,  
То озаренные беглым мерцаньем,  
Тихо колеблются с робким бряцаньем.  
В куполе темень такая висит,  
Что поглядеть туда — дрожь пробежит!  
С каменных плит и со стен полутемных  
Сыростью веет...*

Как видим, здесь преобладают мглистые и сумеречные тона, чередующиеся в определенном порядке. Издедка появляющийся свет робок и сомнителен: лампады светят скучно, мерцанье в окнах беглое. Полное впечатление офпорта, созданного Гойей! Чтобы это впечатление стало еще внушительнее, достаточно взглянуть на листы № 32 и 34 «Капричос», где примерно в таких же пропорциях тьмы, полутимы и обманчиво мерцающего света даны интерьеры тюремных камер.

В церкви свадьба. Несмотря на царящий кругом полумрак, молодых видно слишком даже хорошо. Жених «красен с лица и с затылка подбрит». Невеста беремenna и скрывает это, пытаясь спрятать свой полнеющий стан за длинным платком,— знакомый нам по офортам Гойи мотив брака вынужденного и, главное, замаскированного; кстати, в некрасовской «Свадьбе» есть и слово маска: жених увлек невесту «песней, гитарой да честною маской». Однако сейчас нас интересует не сходство «тем» и «мотивов» Некрасова и Гойи (тем более что в данном случае некрасовский сюжет восходит к вполне определенному и далекому от Гойи источнику — поэме Крабба «Приходские списки»<sup>17</sup>), а причудливая игра светотени: во мраке и в полу-мраке человеческие фигуры и лица вырисовываются во всех деталях, тьма их не только не скрадывает, но и служит для них выгодным контрастным фоном. Зрение художника и поэта словно обостряется в темноте. Они начинают видеть то, чего не разглядишь днем (вспомним еще раз белые пальцы Добролюбова во мраке гроба). Мир фосфоресцирует. Пьяная ночь из эпопеи «Кому на Руси жить хорошо» вся насыщена и даже перенасыщена световыми видениями, озарена пиршественными огнями. Но все это не утоляет жажду дневного, настоящего света — ту жажду, ощущением которой наполнены листы «Капричос» и некрасовские стихи.

В 1821 г. Гойя, разумеется, не мог знать, что где-то в далекой России родился Некрасов. Некрасов до конца дней своих, видимо, ничего не знал о Гойе. «Родственные души», разлученные временем, пространством, недостатком информации, Гойя и Некрасов создали произведения настолькоозвучные, что имена этих мастеров со временем будут для нас неразрывны, по мере того как отсутствию внешнебиографических, «фактических» связей между ними мы сможем противопоставить ту глубинную творческую общность, которая наложила особый отпечаток на их искусство.

<sup>17</sup> См. примечания К. И. Чуковского в кн.: *Н. А. Некрасов. Полн. собр. стихотворений*, т. 1, стр. 710—713.

И. К. ГОРСКИЙ

*Москва*

*Об одной особенности поэзии  
Словацкого*



Юлиуш Словацкий, которого Воровский так метко назвал «бурнопламенным демократом», давно уже признан величайшим после Мицкевича польским поэтом и непревзойденным драматургом. Без него польский романтизм, особенно на втором этапе его развития (1830—1848), был бы далеко не таким блестящим. Без пьес Словацкого трудно представить и богатую историю польского театра. Искусству словесного мастерства учились у него не только все последующие поколения польских литераторов, но и некоторые классики зарубежных литератур, как, например, Леся Украинка и Ярослав Врхлицкий.

Особо надо сказать о том огромном революционизирующем воздействии Словацкого на польские патриотические круги, о котором пишут участники восстания 1863 г. Так, группа польских революционеров, поминая в эмиграции своего павшего товарища Т. Кольбе, прямо ставила в заслугу Словацкому то, что он «вместо того, чтобы убаюкивать народ, утешать и успокаивать его в неволе, как это делали тогда иные, как потом делали почти все наши поэты и псевдопоэты, имел мужество бередить раны и вызывать боль, говорить в глаза о бесчестье и позоре рабства и до последней минуты всей силою своей чарующей песни, всеми струнами своей лиры не переставал призывать народ к оружию...»<sup>1</sup>.

Несмотря на очевидные заслуги Словацкого перед Польшей и родной литературой, которую он обогатил многими глубокими мыслями, изумительной красоты образами, новыми жанрами, сюжетами и виртуозной техникой стихосложения, несмотря на все это и на широкий резонанс его произведений или, быть может, именно из-за их сильного действия на общественное сознание, «бурнопламенному демократу» долго «не везло» на его родине — вплоть до победы народно-демократического строя. Лишь

<sup>1</sup> Цит. по: K. Wyka. Matejko i Słowacki. Warszawa, 1953, s. 45.

современные ученые стали широко и всерьез заниматься проблемой отражения эпохи Словацкого в его сочинениях<sup>2</sup>.

В старом же польском литературоведении, приобретения которого все еще нельзя считать достаточно полно и критически усвоенными, считалось чем-то несомненным, общепризнанным, что на Словацкого «сильнее действовали впечатления от прочитанных книг, чем впечатления реальной жизни»<sup>3</sup>. В его стихах поэтому не находили «души» и видели в нем лишь виртуозного стихотворца, «перворазрядного» литератора и только, либо «даже личные мотивы, которые можно установить на основе знания его жизни и высказываний, вошли в его произведения как воспринятые отзывы готовых чужих мотивов...»<sup>4</sup> Для обозначения этой «особенности» сочинений Словацкого был введен даже специальный термин «плющевидность», который В. Спасович так комментировал: «Словацкий жил больше головою, т. е. идеями и воображением; поэтому он часто срастался с идеями своих предшественников, брал готовые замыслы у современников, либо у Шекспира или Кальдерона и самостоятельно обрабатывал их, украшая неиссякаемым богатством фантазии. По справедливому замечанию проф. Тарновского, в нем было что-то от природы плюща или повилики, которым необходимо обвиваться вокруг более мощных стволов»<sup>5</sup>. В числе этих «более мощных стволов» назывались имена не только тех, уподобление кому может оказать честь любому национальному писателю (Мицкевич, Я. Кохановский, Байрон, Шелли, В. Скотт, Гомер, Еврипид, Овидий, Данте, Ариосто, Шиллер, Гете, Гейне, Бальзак, Э. Т. А. Гофман и др.), но и литераторы, либо уступавшие ему дарованием (А. Мальчевский, Ю. Залеский, Ф. Гауди, де Виньи, Шатобриан, Ламартин и т. д.), либо вообще не выдерживавшие с ним никакого сравнения (А. Ходзько, А. Э. Одынец, А. Мостовская, Л. Осиński, К. Козьмян и т. п.).

При всей несообразности этой компаративистской концепции нельзя, однако, игнорировать, что строилась она на фундаменте многочисленных, хотя и неправильно обобщенных наблюдений над разнообразными связями произведений Словацкого с отечественной литературой и зарубежной классикой. В самом деле, вряд ли кто решится отрицать то огромное значение, какое для становления поэзии Словацкого имел Байрон, а драматургии — Шекспир. Никто из серьезных исследователей не станет оспаривать также зависимость «Беатриче Ченчи» Словацкого от трагедии Шелли, «Поэмы Пяста Дантышка герба Лелива об аде» от «Божественной Комедии» Данте и т. д. В этом нет ничего особенного: достижения всякого ху-

<sup>2</sup> Из современных трудов о Словацком назовем лишь несколько наиболее значительных: K. Wyka. Matejko i Słowacki; E. Sawrymowicz. Juliusz Słowacki, wyd. 3. Warszawa, 1966; S. Treugutt. Pisarska młodość Słowackiego. Wrocław, 1958; S. Treugutt. Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego. Warszawa, 1966; из советских работ выделяется монографический очерк Б. Ф. Стакеева в «Истории польской литературы», т. 1. М., 1968, стр. 311—338.

<sup>3</sup> P. Chmielowski. Historia literatury polskiej, t. IV. Warszawa, 1900, s. 193.

<sup>4</sup> J. Kleiner. Słowacki, wyd. 4. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969, s. 34.

<sup>5</sup> W. Spasowicz. Dzieje literatury polskiej. Warszawa, 1882, s. 433.

дожника опираются на предшествующие завоевания искусства, и чем крупнее писатель, тем шире диапазон его литературных связей и отношений. Поэтому задача заключается не в том, чтобы отбросить все наблюдения старой компаративистики, а в том, чтобы, проверив их фактическую основательность, вместе с тем выявить, на какой идейной основе осуществлялась эта переработка или синтез литературных элементов различного происхождения. Лишь таким путем можно раскрыть внутреннюю связь произведений с породившей их действительностью и, следовательно, охарактеризовать их действительную, а не воображаемую особенность.

Здесь уместно заметить, что, кроме Мицкевича, никто так колоритно и полно не отразил эпоху шляхетского освободительного движения, как Словацкий. Но отразил он ее, разумеется, по-своему. Это своеобразие творчества Словацкого, составляющее «душу» его произведений, заключается в их особом трагическом звучании.

Если юный Мицкевич, воспитанный на образцах классицизма, знал еще радости жизни, умел шутить и смеяться, то Словацкий с самого начала смотрит на все глазами человека, находящегося в разладе с самим собою и со всем миром. Таким настроением проникнуты уже первые из его поэтических опытов — «Элегия. Перевод из Ламартина» и «Луна» (оба стихотворения относятся к 1825 г.; здесь, как и в дальнейшем, указывается дата написания). От гнетущей реальности можно укрыться в мир мечты, но недолго: за мгновением сладостного упоения грезами наступает тяжелое «пробуждение» — от жизни нельзя бежать. Мотивы душевных муки наполняют почти все стихотворения начинающего поэта, в том числе и его любовные сонеты (1827). В этом мрачном мироощущении сказывалось, конечно, не только детское желание «казаться выше ростом», как назвал позднее поэт свое стремление походить на старших, уже изведавших горечь поражений. Словацкий только отразил настроения своего окружения, но породила их реальная обстановка той поры.

В отличие от Мицкевича Словацкий начал свою литературную деятельность, когда виленская патриотическая молодежь, после разгрома ее тайных организаций, была подавлена репрессиями царизма и обескуражена польской феодально-клерикальной реакцией. При такой удушливой политической атмосфере неудовлетворенность действительностью, желание бежать от нее хотя бы в мир грез, чувства одиночества и трагического бессилия были естественны для мыслящей молодежи. Скорбный пафос Словацкого усиливался еще и тем, что его лирика вырастала на почве уже сложившихся в Польше романтических традиций. В то время как эпигоны классицизма состязались в остротах, продолжая писать так, словно ничего не случилось, новое поколение писателей, замечает Э. Дембовский, осознано, что Польши больше нет, «что их отцы даже не почувствовали страшного поражения народа. Так чувство молодых стало серьезным, от острот они перешли к печальной ноте...»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> E. Dembowski. Pisma, t. IV. Warszawa, 1955, s. 309.

Печальная нота слышится и в байронических поэмах Словацкого 1828—1831 гг.: «Шанфари», «Гуго», «Монах», «Ян Белецкий», «Араб» и «Змей». Их герои — гордые озлобленные бунтари. Протестовать против церковного гнета и мстить отвергшему их обществу вынуждает их разбитая личная жизнь, воплощением которой становится несчастная любовь — излюбленная тема романтиков. Поэтизация такого героя, при всей неясности его идеалов, имела в то время прогрессивный смысл. Культивируя бунтарские мотивы, польские романтики, по свидетельству одной из газет той поры, приучали этим соотечественников к мысли о необходимости политической революции. Даже апофеоз индивидуализма имел положительное значение: он был исторически обусловленной, буржуазной формой выражения гуманной идеи освобождения личности от пут крепостничества. И только чувство безысходности, пессимизм противоречили революционно-романтической тенденции Словацкого. Лишь историческая повесть из XVI века «Ян Белецкий» — лучшее из его ранних поэтических произведений — представляет некоторое исключение.

Мстя за разбитое счастье и поруганную честь магнату Синявскому, Белецкий с татарами совершают набег на Речь Посполитую. Как ни сочувствовал поэт-романтик горю бедного шляхтича и его гордой попытке отплатить феодалу-обидчику, однако в конце поэмы устами сельского священника он предает анафеме своего героя за причиненное народу зло. Хотя сама по себе такая критика индивидуализма еще не означала преодоления пессимистического взгляда, но все же она вела к поискам выхода из трагической ситуации на путях единения с народом: измена народу призналась не подлежащей никаким оправданиям.

Еще резче намечается эта тенденция в трагедиях «Миндог» (1829) и «Мария Стюарт» (1830). С их публикацией в 1832 г. польская романтическая литература обогатилась новым, шекспировским типом драмы и тем одержала еще одну победу над классицизмом.

В первой из названных пьес представлена борьба князя Миндовга (XIII в.) за объединение под своей властью раздробленных литовских земель. Миндовг — деспот, который ради утверждения самовластья не останавливается ни перед каким насилием над народом. Соединив тираноборческую идею с осуждением вероломства папского престола, Словацкий создал острополитическую драму, направленную против феодальной знати и католической церкви. Вместе с тем в образе Миндовга, одиноко борющемся против происков чужеземных врагов и недальновидности своих соотечественников, драматург вновь осветил ту, типичную для шляхетских патриотов, трагедию, которую до него раскрыл Мицкевич в «Конраде Валленроде». Но как и в «Яне Белецком», в «Миндоге» можно усмотреть разве что только поиски выхода из трагической коллизии.

Зато в «Марии Стюарт», тоже изобличающей монарший гнет и папские происки, попытка оптимистического художественного освещения истории, изобилующей трагическими коллизиями, обнаруживается уже совершенно отчетливо. По всей вероятности полемизируя с Шиллером, у которого Мария Стюарт является в ореоле мученицы за католицизм и невинной жерт-

вы политических интриг, Словацкий в своей пьесе (написанной не только под влиянием Шекспира, но и В. Скотта) представил иной образ шотландской королевы: лукавой тиранки, которая и свою бессердечность женщины, и свое властолюбие правительницы, и свое презрение аристократки к народу маскирует утонченным притворством. Приписав — вразрез с историей — изгнание Марии Стюарт восставшему народу, драматург, говоря его словами, выразил таким способом свою мечту о «воскрешении» польской нации. Здесь и проявился впервые тот романтический оптимизм, который в дальнейшем станет характерной особенностью многих произведений Словацкого.

Ноябрьское восстание 1830 г. открыло новый, второй этап в истории польского романтического искусства, и в частности в развитии поэзии. Поражение этой «консервативной революции» (Ф. Энгельс) обнажило эгоизм шляхты и неспособность ее вождей руководить общенародной борьбой за освобождение Польши. Сложились объективные предпосылки для перехода передовых писателей от осуждения феодальной верхушки к порицанию всей шляхты и от апологии шляхетского бунтаря к критике его бунтарства, к анализу слабости шляхетского освободительного движения. Вследствие этого стало возможным и более глубокое понимание той трагедии, которую переживал польский народ и шляхетские революционеры. Знакомая давнишняя коллизия теперь раскрывалась по-иному, осмысливаясь как результат разъединенности, даже антагонизма шляхты и народа, который в таком противопоставлении означал уже преимущественно трудовое население.

Все эти сдвиги и обозначились в идеально-творческой эволюции Словацкого, которая, как и творческое развитие его великих соотечественников Мицкевича и Шопена, протекала в еще более тяжелых условиях, в обстановке эмиграции.

В первые дни после восстания Словацкий склонен был винить в его поражении не только дворянство, но и народ: Так, в «Думе о Вацлаве Жевуском» (1832) изображается смерть повстанца, погибшего от руки крестьянина. На Украине и в Белоруссии мужики действительно помогали русским войскам вылавливать шляхетских мятежников. Подметив эту трагическую ситуацию повстанцев, Словацкий, однако, не сразу осознал ее истинную причину — ненависть крестьян к панам как к своим угнетателям. Поэтому заслуженно воспев и опоэтизовав патриотический подвиг Жевусского, он в то же время представил его убийцу как темного субъекта, подкупленного на царские деньги. Такое освещение конфликта, конечно, поверхностно; но ясное осознание его существования было шагом вперед в идеином развитии Словацкого.

Уже в поэме «Ламбру» (1832) коллизия разобщенности повстанцев и народа освещается иначе. В этом произведении, возникшем как отклик на споры в эмиграции о причинах ноябрьской катастрофы, выведен греческий повстанец XVIII в., уцелевший после провала одного из антитурецких выступлений. «Почему ты не умер, когда все умирали!» — восклицает Ламбру. Его угрызения совести в какой-то мере передают душевное смя-

тение самого поэта, который таким способом уподоблял участь польских изгнанников судьбе этого героя. Символично, что, борясь в одиночку, Ламбро из борца за свободу Греции превращается в корсара. Инсургент является здесь уже не столько объектом поэтизации, сколько морально-психологического анализа, кстати, очень близкого к той критике, какой в русской литературе подвергались «лишние люди». Как бы предвосхищая сказанное позже Лермонтовым о Печорине, Словацкий писал о своем герое: «Ламбро — это человек, в котором отразился наш век, его безрезультатные усилия, это воплощенная ирония судьбы, а жизнь его подобна жизни многих мрутых ныне людей, о которых друзья пишут, чем они могли быть, а незнакомые говорят, что они не были ничем»<sup>7</sup>. Вину и одновременно беду Ламбру, его «ничтожество» поэт усматривает в его неспособности поднять весь народ на борьбу с иноzemным угнетателем. Такое понимание слабости патриотической борьбы соответствовало ситуации не столько греческих, сколько польских повстанцев, большинство которых в дни минувшей войны с русским царизмом действительно опасались ее перерастания в общенародное национально-освободительное движение. Но почему, этого поэт не мог еще объяснить, и оттого звучащий в поэме призыв Ламбру к продолжению борьбы больше походит на крик отчаяния, чем на голос убежденного в победе вождя.

Но критическая мысль поэта не переставала биться над решением мучительного вопроса о судьбах Польши. Поворотным произведением на пути этих исканий Словацкого стал его «Кордиан» (1833).

Как и Ламбрю, Кордиан бессилен в своем патриотическом возмущении и порыве, потому что и он тоже оторван от своего народа. Более того, не зная сокровенных чувств и мыслей народа, Кордиан переносит свое презрение к полякам, пресмыкавшимся перед царем, на весь народ. В этом была его вина и его несчастье.

*Не жить мне с муравьями, что считают  
Себя людьми и в куче обитают!  
Пусть родина в три буквы «царь» сожмется,  
Пусть вся любовь, вся вера в это слово  
Вольются, весь язык пускай вольется  
В три эти буквы, но скажу я снова:  
Не буду с ними!*

(Перевод Л. Мартынова)

Неверно было бы видеть в этих восклицаниях Кордиана только риторические фразы, подчеркивающие силу его переживаний, глубину его патриотического гнева и боли. Этот монолог в какой-то мере отражает также высокомерно-аристократическое отношение шляхетских заговорщиков к народу. Но здесь, как доказал К. Выка, Словацкий определенно размежевывается с Кордианом. Как автор он возвышается над ограничен-

<sup>7</sup> J. Słowacki. Dzieła, wyd. 3, t. II. Wrocław, 1959, s. 155.

ностью своего героя, «не доросшего до революционных задач»<sup>8</sup>. Изображая массовые сцены на площади, Словацкий показывает, что народ был совсем не таким, каким он представлялся Кордиану. Кордиану этот народ казался «мелкой толпой», не любившей по-настоящему отчизну и покорно гнувшей спину под ярмом царизма. А на самом деле, как это подчеркивает драматург в ряде реплик простых людей, за сдержанным поведением народа скрывалась затаенная непримириимая ненависть к угнетателям Польши. Это художественное открытие помогло Словацкому взглянуть на трагедию шляхетского бунтаря-одиночки с точки зрения перспективы народного движения.

С этой точки зрения история даже в трагические моменты виделась как поступательное движение на пути к торжеству той справедливости, какой добивался народ. Оттого таким неподдельным оптимизмом дышит его мрачная «Балладина» (1834) — трагедия из незапамятных времен легендарной династии Попелей, почти целиком построенная на материале польского, украинского и белорусского фольклора. Предметом вожделения и борьбы в пьесе становится волшебная корона, олицетворяющая власть в стране лехитов, где правит кровожадный, ненавистный Попель IV. Корона достается Балладине — честолюбивой, бездушной девушке из простонародья, которая в своем стремлении узурпировать власть губит все чистое, светлое и благородное. Но этот путь возвышения простолюдинки до самодержавной королевы был вместе с тем путем ее нравственного падения и в конце концов, как показывает Словацкий, привел ее к гибели. Балладина преуспевала, пока не гнулась ножом, коварством, прелюбодеянием, подкупом и ядом. Но как только она, взойдя на высшую ступень социальной иерархии, поклялась быть честной женщиной и праведной судьей, народ вынудил ее трижды приговорить себя к смерти, и она пала, пораженная громом. В этойвязке, соответствующей сказочному характеру пьесы, сюжет которой символизирует непреложность исторических законов, выражена вера автора в конечную победу добра над злом.

По мере дискредитации шляхетской гегемонии в национально-освободительном движении существовавшая ранее потребность возвеличения шляхетского бунтаря ослабевала, а необходимость раскрытия его слабости, причин его оторванности от народа ощущалась польской демократией все острее. Частично это нашло свое отражение уже в «Кордиане». Но особенно ярко критическое отношение Словацкого к польскому дворянству проявилось в «Горштыньском» (1835). С беспощадной суровостью осуждает драматург здесь всю шляхту, не исключая даже ее радикальных представителей. По словам Незнакомца, действующего лица этой исторической трагедии из времен Костюшко, паны чувствовали себя хорошо лишь до тех пор, пока народ был занят «москалями». Но как только народ, справившись с войсками русского царя, начинал угрожать шляхте, то даже наи-

<sup>8</sup> См.: K. Wyka. Juliusz Słowacki.—«Materiały do nauczania historii literatury polskiej dla klasy X». Warszawa, 1951, s. 85.

более радикальные из ее представителей склонялись на сторону феодальной знати, запятнавшей себя национальным предательством. Таков именно смысл образа Незнакомца — шляхетского заговорщика, который пытается спасти гетмана Коссаковского от заслуженной им народной расправы. Эта пьеса уже вплотную подводит к выводу, что только народ может стать грозной, непобедимой силой национально-освободительного движения и лишь при условии, если шляхта, которой угрожает революция «сапожников и портных», не будет сдерживать его революционного порыва.

Для Словацкого, в то время еще стоявшего на позициях шляхетской революционности, такой вывод был и утешительным, и прискорбным. Отрадным было то, что в Польше есть сила, способная возродить ее к жизни. Но горько, тяжко было сознавать, что стремление шляхты несовместимо со стремлением революционного народа. Это означало, что освобождение Польши будет осуществлено не тем сословием, с которым был связан поэт, и что оно наступит, вероятно, не скоро: заметного оживления народных масс в 30-х годах не наблюдалось в Польше. Отсюда все чаще и чаще появляются в творчестве Словацкого мотивы личной обреченности, навеянные сознанием того, что ему, посвятившему себя служению родине, не суждено туда возвратиться. Эти мотивы звучат и в его «Путешествии на Восток» (1836—1839), и в многочисленных лирических стихах, написанных как во время этого путешествия, так и позднее, в Париже.

В свете этих настроений становится более понятным и смысл его «Ангелли» (1838), символической поэмы, написанной в стиле библейской ритмической прозы. Все сибирские поселенцы, ссора которых, по словам поэта, символизирует распри польской эмиграции, в конце концов вымирают. Даже лучший из них — Ангелли — и тот не воскресает даже на зов рыцаря с огненным знаменем, на котором было начертано слово «ЛЮД» (народ), олицетворяющее победоносную революцию. Поэт все более и более утверждался в мысли, что только угнетенные массы могут возродить Польшу, а шляхта и ее изгнанники, принесшие столько жертв на алтарь отечества, должны погибнуть. Чтобы решиться на такой вывод человеку, кровно связанныму с судьбами эмиграции, требовалась незаурядный ум и большое мужество. Этот вывод открывал страшную перспективу перед шляхетскими революционерами, и неудивительно, что «Ангелли» Словацкого, проникнутый светлой верой в будущее, в то же время овеян такой глубокой печалью.

Сознание того, что шляхта сама повинна в своей трагедии, тогда как народ страдает и бездействует по ее вине, — это сознание стало стимулом постепенного отхода Словацкого от шляхты. Одним из первых симптомов этого отхода явилась VII песнь его «Путешествия на Восток» — «Гробница Агамемнона» (1839). Ставя национальное освобождение Польши в зависимость от свержения «грубой скорлупы» шляхетства, автор «Гробницы Агамемнона» вплотную уже подходил к позициям революционной демократии.

С изменением идеологии менялись и художественные интересы поэта. Если прежде его внимание концентрировалось на муках патриотического

дворянства, то теперь в центре интересов поэта все чаще оказывается доля народа и его застуников.<sup>9</sup>

Трагедия народа становится темой «Лиллы Венеды» (1839). Известно, что сюжетной основой этой драмы послужил поэтический миф о порабощении исконных обитателей польской земли воинственным племенем грубых лехитов, легендарных предков шляхты. В тогдашней польской историографии этот миф выдвигался наряду с другими гипотезами в качестве одного из возможных объяснений раскола древнепольского общества на рыцарство и подневольное население. Шляхта в таком толковании признавалась чужеродным элементом польской нации, угнетающим ее так же, как иноземные завоеватели. Но драматург не ограничился художественной переработкой этой антишляхетской легенды, которой он придал патину античности в стиле великих афинских трагиков (Еврипид, Софокл, Эсхил). Свою пьесу он закончил пророчеством жрицы Розы Венеды, выражавшей в сущности ту же веру в бессмертие народа, которую позднее сам Словацкий высказал в поэме «Бенёвский» (1841–1842).

Трагедия народа и его застуников лежит также в основе «драматического романа в пяти актах» под названием «Серебряный сон Саломеи» (1843). В этой пьесе, написанной, как и «Ксендз Марек» (1843), в стиле Кальдерона, изображен один из эпизодов крестьянского восстания на Правобережной Украине — подавление «колоивщины». Моральную ответственность за кровавые события автор возлагает на шляхту, доводившую украинский народ до крайнего отчаяния. К сожалению, пережитая к этому времени поэтом мрачная полоса увлечения мистикой Товяньского исказила его идеальную эволюцию. Это сказалось, в частности, и на «Серебряном сне Саломеи». По справедливому замечанию Э. Савримовича, умиротворяющая концовка этой кровавой драмы (а у Словацкого она символизирует примирение наций) не вытекает из жизненной логики развития характеров, и оттого она неубедительна<sup>9</sup>.

Мучительно, но мужественно порывая со своим классом, поэт даже при мистическом умонастроении все глубже понимал неизбежность разлада между шляхетской массой и ее лучшими представителями, ориентировавшимися на народ. Именно этот конфликт положен им в основу трагикомедии «Фантазий» (1843–1844). Повстанца Яна разорившиеся помещики Респекты, выведенные в названной пьесе, встречают с неприязнью, хотя недавно еще вместе с ним мыкали горе в сибирской ссылке. Здесь впервые в польской литературе обозначилась с такой отчетливостью тенденция к реалистическому раскрытию процесса отчуждения между шляхетским словием и вышедшими из его среды революционерами. Кроме Яна, Респектам противопоставлен в пьесе также его русский друг майор Вольдемар Гаврилович. Но значение этого образа несколько иное. Бывший декабрист в показе Словацкого олицетворяет лучшие стремления безвозвратно уходящей эпохи дворянского революционного движения. Майор — это человек, который не может простить себе нерешительность, проявленную им

<sup>9</sup> E. Sawrymowicz. Juliusz Słowacki, s. 253.

некогда на Сенатской площади, человек, который сознает, что он уже сыграл свою роль — и сыграл ее неудачно. В сущности это единственная трагическая фигура в пьесе, кое-чем напоминающая Кордиана и Щенсного. Ян является не только собратом, но и преемником майора. Он — революционер иного типа. Уже в дни восстания 1830 г. он возглавлял крестьянский отряд и потом в сибирской ссылке, по словам майора, «бунтовал народ». Словом, это выходец из шляхты, который находится в конфликтном отношении с нею как деятель, связавший себя с крестьянским движением. Для Яна, правда, его личная драма заканчивается счастливой развязкой. Э. Савримович не без основания полагает, что такая мелодраматическая развязка художественно оправдана общим характером этой трагикомедии<sup>10</sup>. Не исключено, что благополучным завершением личной драмы Яна, резко контрастирующим с гибелью майора, драматург желал только намекнуть на необходимость единения с народом как на единственно возможный путь продолжения революционной борьбы.

Как бы то ни было, но что мысль поэта, устремленная к будущему, верно предугадывала перспективу исторического развития, доказывает написанный им в 1845—1846 гг. ответ З. Красинскому, автору «Трех псалмов», в котором Словацкий берет под защиту революционно-демократическую идею крестьянской войны в польском национально-освободительном движении. Достойно внимания и то, что именно Словацкому принадлежит первое в польской литературе произведение, приветствовавшее революционное выступление пролетариата (стихотворение «И выйдут сто рабочих», 1848). Таким образом, горячее, деятельное желание служить своему народу помогало Словацкому даже в годы тяжелого духовного кризиса приближаться к верному пониманию перспектив борьбы и преодоления трагических коллизий и конфликтов, которые он пережил и которые с такой проникновенностью воплотил в своем творчестве.

Пафос своеобразной «оптимистической трагедии»<sup>11</sup> — так можно было бы обобщить наблюдения над основной особенностью поэзии Словацкого. И нигде, пожалуй, так отчетливо не звучал этот пафос, нигде так явственно не раздавался крик «души» поэта, как в заключительных призывных строках его стихотворения «Мое завещание»:

Заклина живых: пусть надежд не теряют,  
Пред народом несут просвещения факел,  
Если же надо — на смерть чередой пусть шагают,  
Погибая со славой в жестокой атаке.

<sup>10</sup> E. Sawrytowicz. Juliusz Słowacki, s. 261.

<sup>11</sup> До недавнего времени это качество считалось, правда, присущим только социалистическому искусству. Однако уже в 1959 г. на Всесоюзном совещании по вопросам социалистического реализма Ю. Борев в своем выступлении обратил внимание на то (и позднее в книге «О трагическом», 1961 доказал), что новаторство социалистических писателей заключается не вообще в умении приоткрывать оптимистическую перспективу даже в трагическом (вообще это умели делать и прежде), а в особом характере самих оптимистических представлений, обусловленном новыми отношениями в социалистическом обществе, новыми идеалами и качественно иным, более глубоким пониманием тенденций исторического развития.

*Ну, а я оставляю здесь скромную дружбу  
Тех, что гордое сердце мое полюбили,  
Тех, кто знает, что отбыл я верную службу  
И лежу не оплакан никем я в могиле.  
Кто б еще согласился избрать такой трудный  
Путь... и к громкой хвале быть, как я, равнодушным?  
Кормчим быть нагруженного духами судна  
И исчезнуть, как дух, в океане воздушном?  
Все же я завещаю незримую силу,  
Что была мне легка, лишь чело украшая;  
Но воздействовать будет она сквозь могилу,  
Пожирателей хлеба в святых превращая.*

(Перевод Н. Асеева)

Из воспоминаний повстанцев 1863 г. мы знаем, как действовала на них эта «незримая сила». Знаем также, какое глубокое влияние оказывал Словацкий на все последующее развитие польской культуры, в том числе на таких ее всемирно известных деятелей, как живописец Ян Матейко, поэтесса Мария Конопницкая, писатели Генрик Сенкевич и Стефан Жеромский. Смело можно утверждать: если бы творчество Словацкого было ограничено только национальной литературной базой, оно не имело бы такого большого значения для развития польской культуры.

Не мешая наблюдениям над различными связями творчества Словацкого с традициями классиков европейской и мировой литературы, шляхетско-буржуазная тенденциозность старых исследователей не позволяла им, однако, сделать правильный вывод из накопленных ими фактов. Та сторона, что посредством такой концентрации в своем творчестве открытый мировой классики гениальный польский поэт поднимал отечественное искусство слова до уровня высших художественных достижений своей эпохи, выпадала из их поля зрения. Зато другая, чисто внешняя сторона, скоторой Словацкий выглядел чуть ли не простым подражателем, приковывала к себе внимание: при таком повороте все чуждо шляхетско-буржуазной Польше представлялось чем-то надуманным, наносным, не имеющим корней в родной почве. Но при таком отрыве творчества Словацкого от польской действительности становилось необъяснимым, каким образом поэт, «копируя» многих, мог оставаться самим собой, накладывать на все свои сочинения печать ярко выраженной, оригинальной личности. Стальные учёные в поисках ответа на этот вопрос не нашли ничего лучшего, как свести все индивидуальное своеобразие поэта к какой-то непостижимой, иррациональной способности Словацкого мечтать ни о чем или беспочвенно фантазировать. А между тем источник этого могущественного поэтического воображения заключался не в нем самом, а в его эпохе, и воспламенялось оно не благодаря мнимой замкнутости в книгах, а под воздействием необычайно острого восприятия противоречий реальной общественной жизни, настолько острого, что оно нередко отталкивало поэта от гнетущей повседневности и заставляло резко взмывать на крыльях фантазии, чтобы с высоты орлиного полета попытаться разглядеть движение истории.

И. И. СВИРИДА

*Москва*

## *Иностранные художники в Польше (конец XVIII — первая треть XIX в.)\**



Вопрос о роли иностранных художников в Польше в конце XVIII — первой половине XIX в. — часть более широкой проблемы, проблемы формирования польской национальной творческой интеллигенции. Изменения, произошедшие в соотношении сил польских и зарубежных мастеров в указанный период, были важным составным элементом в процессе складывания польской национальной художественной культуры.

Хотя, как справедливо пишет академик Юлиуш Стажиньский в своей книге «Польская дорога к самостоятельности в искусстве», нельзя себе представлять развитие искусства на польских землях от средневековья до конца XVIII в. лишь «как импорт иностранных художников и произведений»<sup>1</sup>, тем не менее нужно отметить, что тои придворного искусства в эти столетия задавали все же иностранные мастера, активно приглашавшиеся польскими королями, крупными духовными и светскими феодалами.

Это было не только польским явлением. На службе многих европейских властителей состояли художники различных национальностей. Космополитизм культурной жизни был в большей или меньшей степени характерной чертой для всех европейских стран<sup>2</sup>.

Впервые вопрос о «национализации» творческих сил ставится именно в эпоху формирования наций, когда необычайно возрастает национальное самосознание во всех областях жизни, в том числе и в культурной.

Для Польши в этом отношении переломной была эпоха Просвещения, когда были заложены основы многих процессов, получивших развитие в XIX в. В частности, в эпоху Просвещения начинают складываться предпосылки для вытеснения иностранных мастеров с тех позиций, которые они занимали в искусстве Польши предшествующих веков.

\* Приношу глубокую благодарность директору Варшавского Национального музея, академику Станиславу Лоренцу за предоставленные для статьи иллюстраций.

<sup>1</sup> J. Starzyński. *Polska droga do samodzielności w sztuce*. Warszawa, 1973, s. 14.

<sup>2</sup> См.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972, стр. 311.

Сословный характер польского феодального общества обусловил существование различных групп художников, призванных обслуживать соответствующие сословия. Эстетическое чувство низших слоев феодального общества, присущее даже такому угнетенному человеку, каким был польский крепостной крестьянин, удовлетворялось народными умельцами, которые даже в простой деревенской утвари могли воплотить свое представление о прекрасном.

К услугам средних сословий — мелкой и средней шляхты, горожан — был художник-ремесленник, как правило поляк, член цеха, подчиненный средневековому цеховому укладу в своей жизни и творчестве. Владея ремеслом живописца или резчика по камню, миниатюриста или позолотчика, он создавал произведения живописи, скульптуры, прикладного искусства, опираясь на местную традицию, очень медленно изменяющуюся, долго сохраняющую свой локальный колорит.

Эта традиция была одним из проявлений сарматизма — идеологии шляхты, стремившейся в XVII—XVIII вв., вопреки объективным потребностям польского общества, к упрочению всех феодальных привилегий своего сословия, следствием чего были политическая анархия, экономическая отсталость, царившие в Польше.

Однако оценка сарматизма как социально-политического явления не может быть механически перенесена в область художественной культуры. С сарматизмом оказалось, например, связанным одно из наиболее интересных и своеобразных явлений в польском изобразительном искусстве — так называемый «сарматский портрет», в художественных и идеальных особенностях которого получил яркое воплощение весь комплекс эстетических представлений шляхетского сословия.

Что касается верхушки феодальной иерархии — короля и магнатерии, то именно их запросы в области искусства, пристекавшие часто не только из эстетических, но и из престижных соображений, удовлетворялись в большинстве случаев приглашенными из-за границы художниками. Эти мастера-иностранные, состоявшие на службе у определенного сюзерена, в значительной мере пользовались моральными привилегиями, которые были завоеваны еще великими мастерами Ренессанса. Связанные с традициями западноевропейской культуры (приглашались обычно мастера из Италии, Германии, Франции), они, однако, зачастую были лишь ее запоздалыми эпигонами.

Между цеховыми и иностранными художниками, не вошедшими в цех, существовал прочный антагонизм, легко объяснимый различиями и социально-экономических, и морально-психологических условий жизни и работы. Во второй половине XVIII в. он приобрел своеобразный характер. С одной стороны, цеховые художники, стремясь монополизировать художественный рынок, боролись за вступление мастеров-иностраницев в цех. Характерным примером в этом отношении является борьба краковского цеха живописцев, существовавшего до 1825 г. и искусственно консервированного средневековые формы художественной жизни, с Домиником Эстрайхером (1750—1812). Этот моравский художник, получивший об-



*И. Абель. Портрет Адама Ежи Чарторыского.  
Национальный музей в Варшаве. Отдел в Неборове*

разование в Риме, был приглашен в 1778 г. в Польшу Г. Коллонтаем. Поступив первоначально на службу к Станиславу Августу, он вскоре переехал в Краков и на протяжении двадцати последних лет XVIII в. играл видную роль в художественной жизни города. Несмотря на постоянную борьбу с цехом, понимание своего положения свободного художника, пользующегося непосредственным покровительством университета, он не сумел освободиться от власти цеха. Политическая реакция, последовавшая за подавлением восстания Костюшки и третьим разделом Польши, превращение Кракова в провинциальный город Австрийской империи создали столь тяжелые условия для творческой деятельности, что Эстрайхер,

неоднократно подчеркивавший свое положение художника-виртуоза и независимость от цеха, в 1796 г. был вынужден вступить в него.

С другой стороны, цеховые художники все больше чувствовали сковывающее влияние цеха и в свою очередь боролись за освобождение из-под власти, которая мешала развитию их профессиональной карьеры, строго регламентируя способы получения заказов и сбыта художественной продукции. Вместе с тем цех ущемлял их профессиональное достоинство, трактуя художников как ремесленников<sup>3</sup>.

В Варшаве, которая была важнейшим центром развития просветительских идей в Польше, в отличие от Кракова уже в эпоху Просвещения складываются условия для нового понимания роли художника, хотя и здесь художественное творчество еще часто трактуется как высоко развитое ремесло<sup>4</sup>.

Ведущими фигурами варшавской художественной жизни становятся приглашенные из-за границы художники, принесшие в польское искусство если не блеск западноевропейской живописи второй половины XVIII в., то по крайней мере ее в большей или меньшей степени актуальные тенденции.

Пребывание в Польше таких мастеров, как итальянцы Б. Каналетто и М. Баччарелли, француз Ж.-П. Норблен, австрийские портретисты И. Грасси, Ж.-Б. Лампи, их престиж способствовало складыванию в польском обществе более широких представлений о роли художника, преодолению еще средневекового отношения к художнику как к ремесленнику и осознанию его роли как выразителя общественно-эстетических идеалов. Творчество этих мастеров сыграло существенную роль в развитии польской культуры. Освоение достижений европейского искусства при их посредничестве было важным и необходимым шагом для становления польской национальной художественной школы. Произведения иностранных художников, работавших в Польше в эпоху Просвещения, оказались вместе с тем в большей степени способными, чем работы цеховых авторов, отразить дух эпохи, воплотить представления о просветительских идеалах, прокладывавших себе дорогу в польском обществе.

С именами иностранных мастеров первоначально было связано и развитие художественного образования в Польше. Их личные профессиональные знания, опыт Академий, которые они представляли, были необходимы для складывания в Польше основ художественного обучения на современном уровне.

Мастерская М. Баччарелли в Варшавском замке (так называемая «Маярня») явилась по существу первой польской художественной школой.

<sup>3</sup> О борьбе краковских художников за освобождение от цеховой зависимости см. статью: *M. Chatobona. Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw czechowych.* — «Biuletyn historii sztuki», 1954, N 2.

<sup>4</sup> Просвещенный монарх Станислав Август даже в своем любимом художнике Баччарелли был склонен видеть прежде всего технического исполнителя, который благодаря своему профессиональному мастерству должен был воплощать его идеи в живописных полотнах или плафонах.



*Ф. Х. Лампи. Портрет П. Фиорентини.*

*Национальный музей в Варшаве*

лой, среди учеников которой был выдающийся польский портретист рубежа веков Казимеж Войняковский<sup>5</sup>. Работа «малярни» была практическим развитием мысли Баччарелли, высказанной им в проекте создания Академии художеств: «Чтобы в стране расцвели изящные искусства, нуж-

<sup>5</sup> Начав свою карьеру как цеховой мастер, Войняковский стал одним из первых польских художников, которых можно считать представителями «свободных профессий».

но не только приглашать художников из-за границы, но сделать так, чтобы искусством занимались жители этой страны»<sup>6</sup>. Эта мысль была не случайной. Она была одним из проявлений созревшего в эпоху Просвещения понимания необходимости воспитания национальных творческих кадров, одним из элементов зародившейся в эпоху Просвещения концепции национальной художественной культуры. Как пишет Ст. Лоренц, «в эпоху Просвещения со всей сознательностью были выдвинуты поступаты национального искусства в твердом убеждении, что оно является важным фактором в формировании судеб государства, и тогда же были предприняты усилия, чтобы реализовать программу, которая бы создала для этого условия»<sup>7</sup>.

Наряду с Баччарелли не менее важной была педагогическая деятельность Ж.-П. Норблена, воспитавшего плеяду польских мастеров (А. Орловский, Плоньский, Рустем).

Для творческой биографии мастеров-иностранцев пребывание в Польше имело различное значение, как разной была и их роль в польском искусстве. Те из них, для кого работа в Польше была как бы кратковременным зарубежным вояжем, вошли в историю польского искусства как представители той или иной зарубежной художественной школы. Однако были среди них и такие мастера, которых нельзя классифицировать однозначно. Продолжительная жизнь и деятельность в Польше столь сильно отразились на творческой судьбе некоторых из них, что трудно, например, видеть в Баччарелли лишь представителя римской школы или говорить о Жане-Пьере Норблене (или, как его называли по-польски, Яне Норблине) только как о последователе французского рококо.

Существенной особенностью польской художественной жизни эпохи Просвещения с годами все в большей степени становился тот факт, что она оказывалась способной заставить иностранного мастера переключить свое творчество на решение местных, польских задач. И если Каналетто, живший в Варшаве в 60—70-е годы, еще мог остаться достаточно холодным и беспристрастным фиксатором окружавшей его жизни (как он делал это и в Дрездене), то Норблин, ставший свидетелем национально-освободительной борьбы польского народа 90-х годов XVIII в., своими зарисовками драматических сцен восстания с максимальной силой в польском искусстве того времени выразил самые острые проблемы жизни польского общества и заложил основы демократической трактовки национально-патриотической тематики, столь важной для развития всей польской художественной культуры нового времени, открыв путь Орловскому, а затем и Михаловскому.

Трагическим парадоксом в развитии польской культуры был тот факт, что процесс нарастания и осознания ее национальных особенностей совпал

<sup>6</sup> Цит. по: *Wł. Tatarkiewicz. O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*. Warszawa, 1966, s. 472.

<sup>7</sup> *St. Lorentz. Z dziejów kształcania się sztuki okresu Oświecenia w Polsce*. — «Biuletyn historii sztuki», 1961, N 3, s. 195.



Ф. Х. Лампи. Горный пейзаж.

Национальный музей в Варшаве

с ослаблением и падением независимого государства. В этих условиях развитие национального художественного творчества стало одним из важнейших факторов развития национального самосознания, одной из предпосылок сохранения польской нации.

Польша после 1794 г. не только утратила государственную независимость, но и попала под власть трех государств с различными культурными традициями. Разделы, оказав тормозящее влияние на развитие польской культуры в целом, создали совершенно специфическую ситуацию и для развития культурных связей, насищенно включив Польшу в орбиту влияния трех различных культур. Нельзя сказать, что разделы принципиально изменили польскую культурную ориентацию. И после них сохранились и развивались наметившиеся еще в эпоху независимости связи с Парижем и Римом, так же как и до разделов имели место польско-русские или польско-австрийские культурные связи. Однако они приобрели особый характер. Вместе с тем совершенно четко прослеживаются сферы преобла-

дающего влияния: Австрии в Галиции и Малой Польше, Пруссии в Великом княжестве Познанском, на Западных и Поморских землях, России на осталльной территории бывшей Речи Посполитой.

В первой трети XIX в. в Польше работает довольно значительная группа иностранных мастеров<sup>8</sup>. Газеты того времени хранят многочисленные объявления приезжих художников, предлагающих свои услуги в качестве портретистов, преподавателей рисунка, некоторые из них ведут одновременно антикварную торговлю. Приезжают они в одиночку или семьями, члены которых также занимаются художественным творчеством (или ремеслом). Большинство иностранных художников оставалось в Польше надолго, порой до конца жизни, часть из них ополячивалась<sup>9</sup>, их потомки оседали здесь навсегда.

Среди иностранных живописцев, приехавших в конце XVIII — первой трети XIX в., отсутствуют крупные имена<sup>10</sup>. Ликвидация королевского двора, ослабление позиций польской магнатерии значительно ограничили возможность приглашения видных мастеров. Иностранные художники нередко попадают в Польшу проездом, имея целью путешествия Петербург<sup>11</sup>, открывавший перед ними более широкие возможности для получения работы и признания. Среди них преобладают итальянцы, французы, немцы, австрийцы. В порядке исключения встречаются голландцы, англичане и русские. Чаще всего иностранные художники работают в Варшаве, которая, несмотря на разделы, сохраняет и укрепляет свою роль культурной столицы Польши, или в магнатских поместьях. Krakow и Львов служат местом паломничества австрийских художников, некоторые из них

<sup>8</sup> Их творчество исследовано еще мало. Уступая по масштабу деятельности своим предшественникам эпохи Просвещения, они в гораздо меньшей степени привлекли внимание исследователей. В последнее время в этом направлении сделаны определенные шаги. См., напр., работу А. Рышкевича «Francusko-polskie związki artystyczne» (Warszawa, 1967), где рассматривается место в польском искусстве творчества двух представителей французской школы А. Ф. Ризенера (1767—1828) и Л. Петроня (1790—1842), или статью А. Мончинского о творчестве миниатюристов И. Крихубера (1801—1876) и А. Беннера (1776—1836) («Biuletyn historii sztuki», 1956, N 2, s. 299—301).

<sup>9</sup> Этот процесс полонизации начался уже в эпоху Просвещения. Его интересной иллюстрацией является документ, сохранившийся в краковской Библиотеке Академии наук (опубликован в: W. Tatarkiewicz, Biudżet domowy Stanisłowskiego artysty.— «Biuletyn Historii sztuki», 1956, N 2, s. 77—78). В нем дается характеристика одиннадцати детей придворного архитектора Станислава Августа итальянца Д. Мерlini. Лишь старшие из них владели итальянским языком, в то время как младшие уже свободно понимали и изъяснялись по-польски, но не знали родного языка.

<sup>10</sup> В качестве примера назовем несколько художников, работавших в Польше, произведения которых воспроизводятся в настоящем издании: Абель Иозеф (1764—1818), немецкий художник и график; Лампи Франц (1782—1852), воспитанник австрийской школы, портретист, пейзажист; Варени Шарль Сантуар (1763—1834), французский пейзажист; Прево Гомье Мария (первая половина XIX в.), французская портретистка.

<sup>11</sup> Об этом часто сообщают в объявлениях, помещаемых в польской прессе, что рассматривают, очевидно, как дополнительное средство рекламы.



*Г. М. Прево. Портрет К. Ф. Друцкого-Любецкого.  
Национальный музей в Варшаве*

оседают там (особенно во Львове). Меньше всего иностранцев связано с Вильно, потому что они, как правило, оставляют его в стороне от своего петербургского маршрута.

Большинство иностранных мастеров приезжает в Польшу по конкретному приглашению какого-либо из магнатов на длительный срок, что свидетельствует о сохранении и в первой трети XIX в. типичной для предшествующего столетия непосредственной связи иностранных художников с конкретным заказчиком. Такой связи с патроном ищут и мастера, приехавшие без приглашения. Характерно объявление, помещенное голландцем Ф. Ролсоном в 1805 г. в «Газете Варшавской», где он сообщает, что

дает уроки рисунка и «хочет быть определенным при чьем-либо дворе»<sup>12</sup>.

Роль иностранных художников в домашнем художественном обучении в этот период оставалась весьма значительной. Среди магнатов и крупной шляхты было по-прежнему модно приглашать к своим детям учителей из-за границы. Не был в этом деле исключением даже Тадеуш Чацкий — видный деятель польского просвещения, проводивший линию на полонизацию публичного и домашнего обучения.

Если позволяли материальные возможности, отдавалось предпочтение иностранным мастерам и при заказе произведений искусства. Включение в художественную жизнь более демократических слоев польского общества (мещанства, купечества, интеллигенции) способствовало развитию более патриотических вкусов. Поддержка национальных художников становится одним из пунктов идейной борьбы за национальное искусство.

В большинстве европейских стран как сила, поддерживающая национальное искусство, выступала национальная буржуазия. В Польше на протяжении всего XIX в. буржуазия в значительной мере, так же как и часть интеллигенции (особенно технических профессий), была непольского происхождения. Это обстоятельство благоприятствовало деятельности в Польше иностранных художников, прежде всего немецких. Кроме того, следует учитывать и влияние разделов на процесс формирования национальной интеллигенции. Деятельность Священного союза препятствовала развитию польского просвещения, в том числе и профессионального художественного образования. Заторможенная подготовка национальных художественных сил открывала перед иностранными мастерами возможность заполнить имевшийся вакuum.

Иностранные художники могли осуществлять свою экспансию, не только приезжая в Польшу. Процесс развития художественного рынка, более продвинутый в Западной Европе<sup>13</sup>, но активизирующийся в первой половине XIX в. и в Польше, позволил зарубежным живописцам, граверам участвовать в польской художественной жизни при посредничестве антикварной торговли. Действительно, если в художественном творчестве этого времени можно констатировать оживление позиции польских мастеров, то подавляющее большинство произведений, вращавшихся на художественном рынке в первой трети XIX в., принадлежало иностранной кисти.

Но и в этой области наблюдается тенденция к вытеснению иностранцев. Более заметной она становится к середине XIX в., когда оформляются Общества поощрения художеств в Кракове (1854) и Варшаве (1860). Явившись важной формой организации национальной художественной жизни, они заложили основу для окончательного закрепления позиций польских художников как в области выставочной деятельности, так и на художественном рынке. После 1870 г. иностранные художники вообще перестают

<sup>12</sup> Цит. по: *J. Moszoro. Życie artystyczne w świetle prasy warszawskiej pierwszej połowy XIX w.* Wrocław, 1962, s. 35.

<sup>13</sup> См. об этом работу А. Рышкевича «Początki handlu obrazami w środowisku warszawskim». Wrocław, 1953.



Ш. С. Варенн. Отшельник, молящийся у водопада.  
Национальный музей в Варшаве

присыпать свои картины на выставки Варшавского общества друзей искусств<sup>14</sup>.

Процесс утраты иностранными художниками позиций явно прослеживается на примере художественных учебных заведений. Создание государственных художественных школ при Виленском (1797), Варшавском и Краковском университетах (1816) явилось принципиальным моментом для воспитания национальных художников и укрепления их позиций. Однако если среди студентов подавляющее большинство сразу было поляками, то среди профессоров первоначально мы вновь встречаем мастеров-иностраницев станиславовской эпохи: итальянец Баччарелли в 1816—1818 гг.—почетный декан и профессор живописи художественного отделения в Варшаве, француз Андре Лебрен в 1803—1811 гг.—профессор скульптуры в Вильне. Наиболее продолжительной (с 1806 по 1834 г.) была педагогическая деятельность австрийца Ю. Пичмана в Кременецком лицее, где весьма активно велось преподавание художественных дисциплин.

В истории художественной школы при Виленском университете большую роль сыграл англичанин Джон Саундерс (1773—1830), с 1810 по 1819 г. руководивший граверным классом. По проекту Саундерса<sup>15</sup> в 1811 г. она была реорганизована, что способствовало ее более успешному развитию. Обучение в школе было подчинено единой программе, были введены лекции по истории искусства. Саундерс многое сделал также для обогащения школы собранием гравюр, комплектования университетской библиотеки книгами по истории искусства; он был инициатором организации в Вильно художественных выставок, первая из которых была открыта уже после отъезда Саундерса из Вильно, в 1820 г.

Кафедрой скульптуры, как уже говорилось, руководил Андре Лебрен (1737—1811). Период расцвета его творчества приходится на годы службы у Станислава Августа (с 1768 г.), за которым Лебрен после отречения короля от престола последовал в Петербург, откуда, как и Саундерс, был приглашен Чарторыским в 1803 г. в Вильно. Живший отблесками былой славы, Лебрен не сумел серьезно развернуть преподавание скульптуры в Университете. Исследовательница истории художественного образования в Польше К. Бартницкая пишет: «Пребывание Лебрена в Виленском университете было относительно длительным, но мало значащим эпизодом»<sup>16</sup>.

С гравировальным классом Виленского университета связаны еще два имени иностранных художников — Исидора Вейса и Фридриха Лемана<sup>17</sup>, не сыгравших в его истории сколько-нибудь значительной роли.

<sup>14</sup> E. Szwiejkowski. Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk pięknych. 1854—1904. Kraków, 1905.

<sup>15</sup> «Idées sur les Écoles de Peinture, Sculpture et Gravure». Dział rękopisów Biblioteki Czartoryskich w Krakowie, rkps. 5466. Correspondance XVII, s. 215—217.

<sup>16</sup> K. Bartnicka. Polskie szkolnictwo artystyczne. Wrocław, 1971, s. 139.

<sup>17</sup> С Ф. Леманом в 1822 г. было заключено лишь временное соглашение в расчете на то, что после окончания учебы за границей это место займет Богумил Кислинг — воспитанник Университета.

В Варшавском университете также можно найти иностранных мастеров. Недолго (с 1817 по 1820 г.) и малорезультативно профессором кафедры живописи был Шарль Сантуар де Варенн (1763—1834) — французский художник, получивший свою должность, как и его виленские коллеги, via Петербург. Баччарелли практически уже не принимал участия в работе Университета, так как умер спустя год после назначения его профессором.

Кафедрой гравюры руководил воспитанник берлинской Академии Иоганн Кретлов (1767—1842) — хороший мастер, не сумевший, однако, проявить себя как серьезный педагог.

Одной из важных задач художественных школ, как и университетов в целом, была подготовка педагогических кадров, предназначенных для развития дела просвещения в Польше. Не случайно со студентов, пользовавшихся стипендиями, бралась подписка, что после окончания учебы они обязаны отработать в качестве педагогов определенное количество лет.

Установка на замену преподавателей-иностраниц польскими специалистами была сформулирована и начала реализовываться еще в эпоху Просвещения<sup>18</sup>. Дальнейшее развитие она получила в деятельности художественных школ. В частности, руководство Krakowskого университета следующим образом понимало задачи художественного обучения: «Наша школа должна быть устроена так, чтобы молодежь, посвящающая себя изящным искусствам, могла в ней совершенствовать таланты до высшего уровня, чтобы ... со временем занять места учителей, до сих пор отданные иностранцам»<sup>19</sup>.

Несмотря на кратковременность существования университетов (в 1832 г. после подавления ноябрьского восстания Варшавский и Виленский университеты были закрыты), они (особенно Виленский) сделали довольно много в этой области. Так, после смерти А. Лебрена единственным претендентом на его пост оказался Казимеж Ельский (1782—1867), воспитанник Виленского университета, совершенствовавшийся в Петербурге, талантливый скульптор, автор теоретической работы «О связи архитектуры, скульптуры и живописи»<sup>20</sup>.

Профессором живописи в Виленском университете сразу был поляк — Францишек Смуглевич (1745—1807), получивший художественное образование в Риме еще в эпоху Просвещения как стипендиат Станислава Августа. Его преемник Ян Рустем (1762—1835), хотя и был турком по происхождению, несомненно может быть назван польским художником. Привезенный еще в детском возрасте из Константинополя Адамом Чарторыским, он получил образование у Норблена и наряду с другими его учениками —

<sup>18</sup> Как писал М. В. Мишек в «Проекте установления Академии свободных искусств», на первых порах, ввиду отсутствия польских профессоров, придется воспользоваться услугами иностранных художников, но «позднее первенство будет дано полякам, способным к этому» (цит. по: *Ed. Rastawiecki. Słownik malarzów polskich*, t. I. Warszawa, 1850, s. 316).

<sup>19</sup> «Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816—1895». Wrocław, 1959, s. 49.

<sup>20</sup> K. Jelski. O związku architektury, skulptury i malarstwa. Wilno, 1822.

А. Орловским и М. Плоньским — стал одним из тех, кто закладывал основы для формирования национальной школы в польском изобразительном искусстве<sup>21</sup>. Помощником Рустема в 1829 г. стал его ученик Викентий Смоковский (1797—1876), который после окончания Виленского университета шесть лет учился в Петербургской Академии художеств.

Успешно шла подготовка национальных кадров и в гравировальном классе. Уже в 1800-е годы как талантливый гравер себя проявил Михал Подолиньский, совершенствовавшийся некоторое время в Петербурге, а с 1810 г. работавший под руководством Джона Саундерса. Среди учеников последнего был и Богумил Кислинг — прекрасный гравер, с 1828 г. — преподаватель Виленского университета. Однако вследствие его закрытия в 1832 г. ведущей фигурой в граверном классе оставался немец Фридрих Леман, которому еще в 1822 г. было отдано предпочтение перед Подолиньским и Кислингом в конкурсе на место, освободившееся после отъезда Саундерса в Италию (1821).

В художественной школе при Krakowskem университете иностранцы никогда не играли значительной роли. Ее история с самого начала связана с именами польских художников — Юзефа Бродовского (1780—1853) и Юзефа Пешки (1767—1831), что, однако, не способствовало ее расцвету. Оба художника оказались мало подготовленными для создания и реализации программы художественного обучения как по своим профессиональным возможностям, так и по особенностям характера. В данном случае наличие опытного мастера с европейской подготовкой (учеба Ю. Бродовского в Венской Академии, как видно из биографии художника, не дала сколько-нибудь серьезных результатов) несомненно было бы полезным для развития школы.

Иностранцы, занимавшие кафедру скульптуры в Krakowskem университете (австрийцы Рейдлингер, Шмельцер), не смогли противопоставить свою программу развития школы малоизлодотворным проектам Бродовского и Пешки. Лишь появление в 1831 г. В.-К. Штатлера — талантливого польского художника и педагога, получившего серьезное образование в Римской и Венецианской академиях, открыло перед художественной школой более творческие перспективы<sup>22</sup>.

В Варшаве уже в 20-е годы выдвигается фигура выдающегося польского художника и педагога Антония Бродовского (1794—1834) — ученика и последователя Ж.-Л. Давида. Обучение А. Бродовского в Париже за счет Комиссии национального образования было реализацией плана по подготовке национальных художественных кадров, что на примере А. Бродовского дало блестящие результаты.

Вторым по значению варшавским профессором стал Антоний Бланк (1785—1844), уступавший А. Бродовскому по уровню художественного

<sup>21</sup> Следует отметить, что деятельность Рустема и его учеников впоследствии оказалась важной и для развития литовского профессионального творчества, выделившегося как самостоятельное позднее.

<sup>22</sup> Их реализация была весьма ограничена из-за передачи художественной школы в ведение Технического института в 1833 г.

творчества, но как организатор и педагог сыгравший очень существенную роль в художественной жизни 20—30-х годов.

По мере укрепления позиций польских художников все более ясно намечается их активное противодействие наплыву иностранных мастеров и критическое отношение к ним. Уже в первых выступлениях польской художественной критики, зародившейся с появлением публичных выставок (первая состоялась в Варшаве в 1819 г.), проявилось четкое стремление защищить свои позиции перед иностранцами.

Так, на страницах газеты «Ожел бялы» И. Кохановский в острой рецензии на выставку 1819 г. (в которой сам принимал участие как художник) резко обрушивается на участвовавших в ней художников-иностраниц (Виллани, Д'Овины, Н. Монти). Он пишет, что адресует свою рецензию «особенно иностранным художникам, от которых он слышал, что в Польше хорошо платят, но мало разбираются в изящных искусствах»<sup>23</sup>. Еженедельник «Ванда» недвусмысленно советовал художнику Гриму, «прибывшему в Варшаву», как можно скорее «исправить кривое лицо Мадонны»<sup>24</sup>, которую он экспонирует на выставке.

Нападкам критики в этот период подвергаются и видные художники-иностраницы эпохи Просвещения. В связи с выставкой 1823 г. автор, скрывшийся в «Газете корреспондента Варшавского и Заграниценного» под монограммой Х. Х., пишет: «Иностранные художники, приглашенные в страну за счет Станислава Понятовского, осыпанные его благодеяниями, не отблагодарили за полученное покровительство. Черствый иностранец имел в своих руках монополию в области изящных искусств, но, не помня об оказанных ему благодеяниях, не воспитал в Польше ни одного художника»<sup>25</sup>.

Эта весьма несправедливая оценка, данная М. Баччарелли, ибо именно его имел в виду автор рецензии, как и другие высказывания критиков отражают характерную для того времени тенденцию поднять в глазах общества значение деятельности польских художников, отстоять не только их материальные интересы, но и подчеркнуть достоинства национальной живописи.

Соотношение польских и иностранных мастеров на варшавских художественных выставках давало для этого основания. Поляки здесь доминировали не только количественно (в выставке первой половины XIX в. участвовало лишь 19 иностранцев), но и качественно. Антоний Бродовский, получивший на выставке 1819 г. золотую медаль и после этого назначенный профессором Варшавского университета, своими произведениями свидетельствовал о высоком уровне развития польского искусства и несомненно оставлял позади всех художников, в том числе и иностранных, одновременно работавших с ним в Польше<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Цит. по: St. Kozakiewicz. Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819—1845. Wrocław, 1952, s. 28.

<sup>24</sup> Ibid., s. 60.

<sup>25</sup> Ibid., s. 101.

<sup>26</sup> Симптоматична неудачная попытка итальянца Н. Монти обосноваться в Варшаве и получить должность профессора Университета. Хотя он развернулся очень актив-

Борьба польских художников за свои права была не просто выражением их профессиональных интересов. Она явилась вместе с тем одной из форм проявления национального самосознания, отстаивания национальной самостоятельности. Свидетельством глубокого понимания своей роли в обществе была борьба варшавских художников против засилья иностранцев при распределении заказов на живописные и скульптурные работы, предназначенные для декорирования строившегося в 20-е годы театра (теперешнего Большого) в Варшаве. Ссылаясь на успехи, достигнутые польскими художниками в предшествующие годы (деятельность художественной школы при Варшавском университете, организация художественных выставок), они выступали с требованием, чтобы государственные заказы на художественные работы давались не иностранным мастерам, а распределялись в результате открытого конкурса. «Однако,— писали художники,— у нас должна быть уверенность, что соотечественник, который лучше или так же хорошо выполнит задачу, как иностранец, будет иметь перед ним преимущество». Это должно открыть перспективы перед польскими художниками и со временем «дать основы для действительно национальной школы в изящных искусствах, которую могут создать только художники, проникнутые духом отечественной национальности»<sup>27</sup>.

Если в эпоху Просвещения Баччарелли с его историческими циклами и портретами или Норблин с жанровыми зарисовками и изображением сцен восстания Костюшко отвечали своим творчеством на наиболее актуальные проблемы эпохи, то в XIX в. ситуация меняется. Наиболее важные произведения для становления и истории польского искусства создаются уже польскими мастерами. В этом прежде всего состояло принципиальное отличие положения иностранных мастеров в Польше в первой трети XIX в. Именно польские художники прокладывали в этот период дорогу национальным тенденциям, используя опыт зарубежного искусства, боролись за формирование национальной художественной школы.

А. Бродовский, А. Бланк, А. Кокуляр в Варшаве; Я. Рустем, Я. Дамель, К. Русецкий, В. Ванькович, В. Смоковский в Вильне; В.-К. Штаттер, живший в 20-е годы преимущественно в Италии, но постоянно присылавший свои работы в Краков; сохраняющий свою популярность, хотя

ную деятельность (участие в художественной выставке 1819 г., публичное экспонирование своей картины «Обращение св. Павла» в костеле пиаров, объявления в прессе), кроме получения ряда заказов, более прочных успехов ему добиться не удалось. Польская критика очень резко отзывалась о его произведениях, место профессора было отдано Бродовскому, и Монти вынужден был покинуть Варшаву и искать успеха сначала в Москве, а затем в Петербурге.

<sup>27</sup> Цит. по работе Е. Сенкевича «Projektowane dekoracje scienne Teatru Narodowego». Warszawa, 1930, где подробно освещена история борьбы варшавских художников, завершившаяся решением наместника в пользу поляков (29.III.1826 г.). Против засилья иностранцев боролись не только польские художники. Это имело место в период становления национальных художественных школ в различных странах. Так, в уставе Петербургской Академии художеств уже в 1802 г. было зафиксировано преимущественное право русских художников перед иностранными на получение работ в публичных зданиях.

и работающий вне Польши Орловский<sup>28</sup> — эти имена определяли искусство в Польше, которое все более становилось польским.

Особенно ясно это можно проследить на примере творчества Петра Михаловского (1800—1850). Опережая своим новаторским творчеством всех художников, работавших в его эпоху в Польше, он сумел встать вровень с выдающимися современными ему европейскими мастерами. Перед его полотнами, неразрывно связанными с традициями польской культуры и ярко выражавшими ее современные проблемы, уже не могло возникнуть вопроса о приоритете иностранных мастеров в польской художественной культуре.

Первая половина XIX в.— время формирования национальной школы в польском изобразительном искусстве. Вместе с тем это был период, когда в результате складывания новых форм художественной жизни, свойственных развивающемуся капиталистическому обществу, произошло утверждение профессии художника как свободной профессии. Главной действующей силой в этих процессах было суждено стать польским мастерам — представителям формирующейся национальной творческой интеллигенции, которая, выделяясь с начала XIX в. как особая социальная прослойка, постепенно, но бесповоротно укрепляет свои решающие позиции в развитии польской художественной культуры.

Как показывает история польского искусства, победителями в споре цеховых и иностранных художников вышли не его непосредственные участники, а польские художники нового поколения, мастера, сумевшие в своем творчестве синтезировать особенности искусства отдельных сословий и на базе освоения европейских достижений искусства создать качественно новые произведения, способные отразить психический склад формирующейся польской нации, воплотить в художественных образах наиболее важные для ее жизни проблемы.

Вытеснение зарубежных мастеров было характерно не только для среды художников. Аналогичные явления можно проследить в музыкальной<sup>29</sup> и театральной жизни конца XVIII — первой трети XIX в. Полностью этими хронологическими рамками они не завершаются, как и многие другие тенденции, родившиеся в польской культуре на рубеже веков. Но можно констатировать, что выделенный период ознаменовался коренными изменениями в соотношении сил иностранных и польских мастеров в пользу последних. Эти изменения были частью общего процесса формирования польской национальной творческой интеллигенции, важным составным элементом борьбы за национальное искусство, успех которой во многом предрешал судьбу не только польской культуры, но и польской нации.

<sup>28</sup> Хотелось бы подчеркнуть, что деятельность Орловского в петербургский период до сих пор остается недостаточно раскрытой и оцененной с точки зрения ее значения для формирования польской национальной художественной школы.

См.: Игорь Бальза. История польской музыкальной культуры, т. II. М., 1957.

ТАДЕУШ СИВЕРТ

*Варшава*

*Польский эмигрант Ян Чиньский  
и парижский театр XIX в.*



Ян Чиньский принадлежит к числу людей, деятельность которых на благо Польши была очевидной даже тогда, когда ему пришлось жить в эмиграции и первые литературные произведения создавать на чужом языке. Страстная политическая активность, характерная для раннего периода его деятельности, связанного с ноябрьским восстанием, продолжается и позже, когда после поражения восстания он оказался в Бельгии, затем во Франции, а на склоне лет — в Лондоне. Драматургией он начал заниматься только во Франции, и произведения, предназначенные для сцены, писал исключительно по-французски.

Ян Чиньский, выходец из франкистской мелкобуржуазной среды, родился 20 января 1801 г. в Варшаве. Получив юридическое образование в Варшавском университете, он начал работать в гражданском суде в Люблине. Там Я. Чиньский прослужил семь лет, редактируя одновременно основанную им газету «Курьер польский». Уже в этот период он принимает самое деятельное участие в революционном движении и во время ноябрьского восстания всячески способствует активизации революционных настроений в Люблине, находясь в контакте с революционерами Волыни и Подола.

Затем Чиньский работает в прогрессивной газете «Новая Польша», издающейся в Варшаве, на страницах которой критикует политику национального правительства и высказывает за полное равноправие и социальную справедливость. Решительно выступая против русского царизма, он вместе с тем заявляет: «Мы будем бороться с царем, а не с Россией... Поступая таким образом, мы сможем пережить трудности и лишения, — и тогда наши силы будут неодолимы, ничто нас не сокрушит».

15 января 1831 г. в Варшаве Чиньский был арестован, но вскоре ему удалось освободиться из-под ареста. После взятия Варшавы он оказался в Закрочиме, затем в Модлине и, наконец, вместе с остатками корпуса генерала Рыбиньского пробрался в Пруссию, а потом в Париж. Так началась его долгая эмиграция.

В эмиграции, как напечатано в некрологе, помещенном в «Ежегоднике историко-литературного общества», «он занялся литературным творчеством, пробуя свои силы в разных жанрах». В это время он основал Общество друзей прогресса, участвовал в деятельности Национального польского комитета, который был организован в декабре 1831 г. Но год спустя французские власти распустили этот комитет, и Чиньский был послан Лелевелем в г. Метц, чтобы оттуда через посредничество Германии установить контакты с родиной. Там, будучи признанным оратором, он участвовал от имени демократов и радикалов в манифестациях южнонемецких республиканцев и провозгласил идею «освобождения и объединения немецкого народа в связи с освобождением Польши»<sup>1</sup>.

Дважды арестовывали Чиньского французские власти, высыпали его в Бельгию, но через некоторое время он снова появлялся в Париже и продолжал свою деятельность. В его речи на праздновании второй годовщины ноябрьского восстания прозвучали следующие слова: «В Польше во все времена злоупотребляли народным доверием, хотели от народа, чтобы он терпел и не роптал. В нашей последней неудавшейся революции власть осуществляли фарисеи, представления которых о национальных интересах сводились к мечте о возврате шляхетских привилегий, и малоопытные люди»<sup>2</sup>.

Чиньский призывал к союзу революционной Польши с передовыми силами России; он неоднократно выступал в защиту интересов польских евреев. В Бельгии ему удалось установить контакты с местными революционными силами. Там же он познакомился с Зоей де Гатти де Гамон, которая была сторонницей революционно-утопических теорий Фурье. Она оказала значительное влияние на формирование мировоззрения Чиньского и даже была соавтором его двухтомной повести «Мужицкий король», опубликованной в Париже в 1838 г. В 1834 г. благодаря связям с бароном Ротшильдом Чиньский получил в Париже должность в управлении железнодорожного транспорта, которая на протяжении 20 лет обеспечивала ему скромное существование и позволяла заниматься общественно-политической деятельностью.

В этот период его связывает дружба с Демольер, женой высокого должностного лица в Министерстве внутренних дел. Вместе с ней Чиньский перевел на французский язык свою четырехтомную повесть «Цесаревич Константин и Иоанна Грудзиńska, или Польские якобинцы», изданную в Париже в 1833—1834 гг. Мадам Демольер не только опекала литературную деятельность Чиньского, но благодаря ей, а точнее, благодаря влиянию ее мужа Чиньский нередко «добивался разрешения для своих соотечественников, высыпаемых в Бельгию, оставаться в Париже, хлопотал об оказании им денежной помощи»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Polski Słownik Biograficzny», t. IV. Kraków, 1938, s. 373—378.

<sup>2</sup> K. Świerczewska. Jan Czyński.— «Prace polonistyczne», seria VIII, 1950. Wrocław-Lódź, 1951, s. 111—116.

<sup>3</sup> Ibid.

В Париже Чиньский вступил в Польское демократическое общество и взял на себя редактирование его органа, журнала «Прогресс». В 1837 г. он опубликовал «Корреспонденцию по поводу живописной России», где была высказана мысль о том, что Россию ждет «большое будущее в семье европейских народов, если она в ближайшее время раскрепостит крестьян и преобразуется в демократическое государство»<sup>4</sup>. Это высказывание умножило число его врагов, но Чиньский не имел привычки отступать от своих убеждений.

В это время он начал издавать совместно с Шимоном Конарским радикальную газету буржуазно-демократического направления «Север». Она выходила в течение 1835 года (с 1 января до 12 декабря). Всего вышло 16 номеров. В них он широко развивает свои общественно-политические идеи и взгляды, неизменно связанные с мыслями о Польше. Свою политическую программу он формулирует во вступительной статье, открывающей первый номер газеты. «Польша и Человечество — всеобщее счастье. Вот высочайшая цель, какую только можно перед собой поставить. С чувством воодушевления и гордости приступаем мы к великому делу, ибо наша газета не является органом одного человека или какой-нибудь отдельной группировки; ибо приобретенный опыт, наш вдохновенный труд, наша совесть будут нам надежным путеводителем; ибо мы рассчитываем на помощь благородных душ, которые, убедившись в чистоте наших помыслов, окажут нам поддержку своими советами и трудами. К нам, молодые писатели! Страницы «Севера» будут открыты для всякой мысли и истины, полезной для Польши и Человечества. Пусть каждый из нас принесет по кирпичику для строительства большого дома. Осущенные слезы несчастных будут наградой нашим стараниям».

Чиньский часто затрагивает острые вопросы польской жизни. Резко выступая против царского самодержавия, он видит необходимость войны или революции в интересах освобождения. Польши и связывает это революционное выступление с освобождением соседних восточных народов и всего человечества. В газете «Север» (№ 11) в статье «Благословен, кто выстоит до конца» Чиньский характеризует свою деятельность следующим образом: «Мы боремся за ликвидацию аристократии религиозной, гербовой и имущественной. Наш девиз — братское равенство и всеобщее счастье. Вот наши «преступления» против аристократии».

Чиньский принадлежал к числу «наиболее способных писателей и наиболее активных деятелей левого направления польской эмиграции»<sup>5</sup>. Увлечение французским утопическим социализмом привело его к активной популяризации взглядов Фурье. Так была написана работа «Будущее рабочего класса», изданная в Париже в 1839 г., которая выдержала несколько изданий и была переведена на английский, немецкий и португальский язы-

<sup>4</sup> «Polski Słownik Biograficzny», s. 375—378.

<sup>5</sup> G. Missalowa. Francuski socjalizm utopijny i jego wpływ na polską myśl rewolucyjną w latach 1830—1848, rozdział pt. «Polacy w szkołach socjalistycznych». — «Wiosna ludów w Europie», cz. II, t. III. Warszawa, 1951, s. 105.

ки. В том же году была написана еще одна работа, основанная на теориях Фурье,— «Колонизация Алжира», которая тоже несколько раз издавалась в Париже и Брюсселе.

Интересы Чиньского были широки и многогранны. Наряду с многочисленными политическими, историческими и философскими трудами, написанными на польском и французском языках, он сочинял также повести, а в 1842 г. была создана его первая пьеса.

Чиньский ни на минуту не прекращал свою публицистическую деятельность. Он был автором работы о проблеме безработицы «Азбука организации труда», вышедшей в Париже в 1849 г., редактировал в 1843—1845 гг. «Эхо городов», был связан с редакциями многих журналов, выходивших во Франции и Бельгии. Во время диктаторского правления Наполеона III политическая деятельность Чиньского в силу специфических условий несколько ослабевает. Но в этот период (1858—1860) были созданы три его драмы, не лишенные политических намеков по поводу ситуации, сложившейся в Польше в то время.

Повстанческое движение 1863 г., новая волна эмиграции из Польши вновь усилили общественно-политическую деятельность Чиньского. Он берется вместе с Казимиром Урбановским и полковником Анджеем Гавронским за издание еженедельника «Польша», который редактировался в Париже, но выходил в Брюсселе. Кроме того, он занимается организацией в Париже Общества поляков всех вероисповеданий.

Усиление политической деятельности привело Чиньского к необходимости вновь покинуть Францию. В 1864 г. он переезжает в Лондон и там проводит последние годы своей жизни. Он становится корреспондентом выходящей во Львове «Национальной газеты», основывает Общество польских деятелей, увлекается идеей создания в Лондоне приюта для престарелых. Умер Чиньский 31 января 1867 г. и был похоронен на одном из лондонских кладбищ.

Биограф Чиньского Ю. Фрейлих считает его одним из «наиболее выдающихся писателей-публицистов, живших в эмиграции». «У него было много врагов,— пишет он,— которые нередко с оскорбительной подозрительностью рассматривали его деятельность, а часто и прямо возводили на него клевету... При всех недостатках характера — а их было немало — Чиньский был и умом, и сердцем до конца предан интересам Польши»<sup>6</sup>. Полностью соответствовало действительности и сказанное о Чиньском в кратком некрологе, помещенном в парижской газете «Независимость»: «Вся его жизнь в изгнании была заполнена до отказа активной деятельностью, которая была направлена на благо Польши».

Еще много интересных контактов и связей Чиньского в период эмиграции остаются нам неизвестными. Его обширная корреспонденция, хранившаяся в архивах Рапперсвильской и Батинельской библиотек, была уничтожена во время войны в 1944 г. В Польской библиотеке в Париже сохранилось лишь несколько писем.

<sup>6</sup> «Polski Słownik Biograficzny», s. 375—378.

Первая пьеса Чиньского была поставлена на парижской сцене в 1842 г. Это была комедия-водевиль в двух актах под названием «Избрание царицы»; в ней были выведены исторические лица. Премьера состоялась 5 февраля в «Молодежном театре» (который назывался также «Théâtre de Comté» или «Théâtre Choiseul»).

О спектаклях театра того периода не сохранилось никаких отзывов в парижских газетах и журналах. Сохранился лишь печатный текст комедии, на котором автор написал дату и место премьеры, а также состав актеров, принимавших в ней участие. Судя по перечисленным фамилиям, можно предположить, что в спектакле были заняты и актеры-любители.

На этой комедии, написанной еще в первой половине XIX в., следует остановиться подробнее, поскольку в переделанном виде (были исключены исторические лица) она впоследствии вошла в спектакль-водевиль, поставленный на сцене одного из ведущих бульварных театров Парижа.

Пьеса основана на якобы историческом русском материале. Главные герои — царь Алексей, отец Петра I, и Наталья Нарышкина, вторая жена Алексея. Действие первого акта происходит в одном из московских домов, а второго — в Кремле.

Вся пьеса — это типичная комедия интриги с использованием ряда популярных драматических положений, сопровождаемая музыкой, с отдельными вокальными вставками, в которых текст приспособлен к мелодиям нескольких известных арий. Главная героиня Наталья, наделенная всеми человеческими добродетелями, по сюжету комедии находится на воспитании в Москве в доме Михаила — друга ее отца Федора. Расположения Натальи добиваются два соперника: царский повар (!) Пастелло и капитан царской армии, под мундиром которого скрывается сам царь.

Наталья влюблена в капитана, не подозревая, что предметом ее любви является царь. Царь тоже пылко влюблен в девушку, но придворный этикет не позволяет ему открыть истинное положение вещей. Между тем в Кремле готовится пышная церемония. По старинному обычаю придворные бояре должны привести в Кремлевский дворец 60 девушек из родовитых московских семей, среди которых царь выберет себе наиболее достойную в супруги. Основная претендентка на звание царицы — княжна Буракина, злая, коварная, хитрая, лицемерная, фальшивая и жаждущая власти женщина. Опекун Натальи характеризует княжну следующим образом: «Она еще не стала женой царя, а уже норовит сесть нам на голову... Я скорее согласился бы иметь дело с чертом, чем с этой женщиной».

Первый акт является завязкой всей интриги и предопределяет все последующие поступки царя, стремящегося к браку с Натальей несмотря на препятствия, чинимые княжной Буракиной, преследующей свою соперницу и мечтающей о достижении своей цели.

Княжна — типичный отрицательный образ коварной и властолюбивой женщины, каких немало было в сценических произведениях всех времен. Однако в комедии она не причина интриги, а скорее ее жертва.

Царь показан в пьесе не как властитель времен абсолютизма, а как человек, испытывающий давление со стороны кучки феодалов, которым он

вынужден подчиняться. Переодетый в мундир капитана, он объясняет Наталье положение царя: «А может, он любит бедную молодую девушку, такую же прекрасную и благородную, как ты. Думаешь, бояре позволили бы ему жениться на ней? Никогда. Они вынудят его принять руку той, которая вызывает в нем одно презрение» (д. 1, сц. 8).

Отец Натальи Федор возмущен заигрыванием капитана с его дочерью и называет его поступки недостойными звания капитана. В результате царь приказывает арестовать Федора за оскорбление.

Таким образом, сюжет комедии усложняется новыми драматическими обстоятельствами, и теперь Наталья, подобно героям классических трагедий, будет патетически взывать к справедливости, умолять царя об освобождении отца.

Второе действие открывается балом-маскарадом в Кремле. На нем должен произойти окончательный выбор царицы. Здесь собираются все действующие лица комедии. Автор построил это действие на широко известном водевильном приеме — путанице, основанной на переодевании: повар Пастелло играет роль царя, а царь вновь в одежде капитана. План с переодеванием — это инициатива самого царя, задумавшего хитрую шутку. Он поучает повара, как ему вести себя в роли царя, и предлагает ему все время находиться около княжны Буракиной.

В 4-й сцене царь, наблюдая за приглашенными на бал, горько сетует на свою участь. Он выражает искреннее сочувствие собравшимся девушкам: «Бедные девушки! Они видят лишь блеск скипетра, они мечтают о славе и о власти, каждая из них хотела бы повелевать. Ах, если бы вы знали, как это рискованно — возвыситься над всеми... Если бы знали, какая это непосильная обуза — царская корона, вы предпочли бы скромную неизвестность в кругу вашей семьи, живущей спокойной жизнью... А мне приходится страдать, маскируясь и притворяясь, но иным способом мне не соблюсти интересов моих и моего народа...»

Алексей замышляет проверить стойкость Натальи: будучи в маске, он говорит ей о любви к ней царя, склоняет ее к уступчивости, заверяя, что царь воздаст своей любовнице все почести. Нетрудно угадать реакцию добродетельной Натальи: гневно отклоняет она все соблазнительные обещания царя; она готова лишь упасть к ногам властителя, чтобы спасти своего отца. Тогда Алексей произносит монолог: «В то время, как любая другая женщина преданно склоняет колени перед моим придворным, увенчанным царскими отличиями, одна ты думаешь лишь об интересах своего старого отца» (д. 2, сц. 6).

Между тем отец и дочь Буракины, уверенные в успехе, уговаривают Пастелло-«царя» изгнать Наталью, а тот, предвидя развязку интриги, насмеивается над княжной: «Знатная дама приняла запахи кухни за фимиам царской короны» (д. 2, сц. 9).

Наталья же действительно бросается к Пастелло, думая, что он царь, и умоляет его спасти ее отца, который «готов жизнь отдать за отчество». Пастелло, подобно персонажу предприимчивого слуги из классической французской или итальянской комедии, искусно направляет ход интриги к

счастливой развязке: он выносит решение о заключении сразу двух браков — своего с княжной Буракиной и «капитана» с Натальей.

Счастливый финал очевиден для зрителя, который знает о переодевании героев и поэтому не может быть поражен развязкой, однако он с интересом следит за реакцией изумленных действующих лиц. Автор представляет зрителю возможность полностью насладиться торжеством справедливости: ликующая княжна, которая всячески демонстрирует свою любовь к «царю», станет женой царского повара, истинный же царь назовет царицей добродетельную Наталью Нарышкину.

Комедия заканчивается церемонией бракосочетания двух пар, неистовой злостью князя и его дочери и ироническими словами царя, адресованными княжне: «Сударыня, вы так любите своего мужа, что я уверен — сделаете его самым счастливым человеком». Сцену заключает хор, славящий избранную царицу.

Трудно говорить о психологической глубине главных действующих лиц. Они обрисованы в традиции черно-белых, одноплановых характеров. Комедия изобилует надуманными ситуациями. Историзм ее чисто поверхностный, это и позволило автору в последующей переработке полностью от него отказаться. И все же ловко завязанная интрига, зрелищная привлекательность (сцены на балу), мораль, основанная на торжестве справедливости, — все это, представленное в форме веселого водевиля с музыкой, песнями и танцами, могло нравиться публике в театре «Пассаж Шуазель», коль скоро автор решил позже вернуться к этой комедии и после незначительной переделки показать ее под названием «Свадьба шута» на сцене бульварного парижского театра «Порт-Сен-Мартен».



«Свадьба шута» была поставлена 24 августа 1858 г. и была издана в Париже в том же году на французском языке, причем автор скрылся под псевдонимом Эрнест Роллин. На обратной стороне обложки книги автор поместил предисловие, написанное сразу же после премьеры, которое раскрывает некоторые детали первой постановки: «Я полностью отношу благосклонный прием пьесы за счет игры великолепного актера, г-на Ванойе, который сумел заслужить столь бурные аплодисменты благодаря остроумному и оригинальному исполнению главной роли. Господа Молина и Бремон, очаровательная м-м Мария Фонтэн и г-н Мерсье были ему достойными партнерами. Уже объявленная премьера была под угрозой срыва в связи с неожиданной болезнью м-ль Элен, исполнившей роль графини. И тогда м-ль Нансье, приглашенная для замены, взялась за это трудное задание, располагая для подготовки буквально нескользкими часами. Тем не менее эта спешка ни в какой степени не отразилась на ее ярком таланте. Наградив ее игру живыми аплодисментами, публика даже не догадалась о всей самоотверженности ее участия в спектакле. Я счастлив, что могу здесь печатно выразить свою глубокую признательность г-ну Ванойе и другим актерам,

а также принести м-ль Нансье самую восторженную благодарность»<sup>7</sup>.

Персонажи «Свадьбы шута», с некоторыми изменениями, повторяют действующих лиц первой комедии. Это дает возможность предположить, что «Свадьба шута» является переделкой «Избрания царицы». Великий князь — это царь Алексей, шут великого князя — повар Пастелло, Д'Гасфельд, отец Натальи,— Федор, графиня Эльжбета — княжна Буракина, Наталья, дочь Д'Гасфельда,— Наталья Нарышкина, наконец, Федор, офицер великого князя,— это переделка образа камергера царя. Нет в этой версии образа, соответствующего образу Михаила — опекуна Натальи, но его роль здесь исполняет патрона Натальи и ее отца — графиня Софья, о которой лишь упоминается в пьесе.

Действие переделанной, теперь одноактной, комедии происходит в одном из немецких княжеств, в замке графини Софьи, которая приютила у себя Наталью и ее отца. Отказываясь на этот раз от исторического сюжета и приблизив пьесу к стилю Гольдони, автор избежал нагромождения разных сюжетных ситуаций и придал комедии большее жанровое единство и цельность. Это позволило ему обойтись и без углубления психологической характеристики образов, которые уже не являлись конкретными историческими персонажами. Неправдоподобие ряда ситуаций пьесы оправдывается условностями комедийного жанра, близкого «комедии масок». В пьесе сохранены лишь отдельные отзвуки неясных политических событий, в результате которых Наталья и ее отец — одинокие и гонимые — вынуждены были воспользоваться гостеприимством графини Софьи.

Таким образом, сюжетная канва «Свадьбы шута» выглядит более логичной, чем в первом варианте. Наталья влюблена в якобы офицера из гвардии великого князя, не зная, что перед ней сам великий князь. Претендентка в жены князя — графиня Эльжбета, напоминающая княжну Буракину. Автор компрометирует графиню в еще большей степени, чем предшественнику, заставляя ее добиваться расположения князя и одновременно согласиться быть любовницей офицера. Именно такой проверке подверг графиню Эльжбету великий князь, который в мундире офицера помогался ее любви.

В интриге с переодеванием роль князя играет его придворный шут. Весь сюжет строится в расчете на театрального зрителя, а не на читателя, который с самого начала уже знаком с расстановкой персонажей. Инсценировка же сохраняет некоторое время загадку переодевания в тайне, обостряя интерес к происходящему. Наконец, в определенный момент зритель начинает разбираться во всей ситуации, в то время как персонажи комедии еще не знают всей правды. С этого момента внимание зрительного зала, уже посвященного в тайну переодевания, переносится на ожидание разоблачения интриги и реакции действующих лиц, которым только предстоит узнать истину.

<sup>7</sup> Цит. по: *Ernest Rollin. Les noces du bouffon, comédie anecdotique en l'acte, représentée pour la première fois sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 21 août 1858.— «Magasin Théâtral».* Paris, 1858.

В 8-й сцене автор начинает понемногу раскрывать карты перед зрителем: когда на сцене появляются великий князь в мундире офицера и переодетый в княжеские одежды шут, то Федор, офицер из личной охраны князя, который знает тайну, обращается к «офицеру» с привычными словами «Ваше высочество». Затем в этой же сцене сам князь произносит реплику в сторону: «Ага, вот и мой заместитель (пауза). Какая торжественная минута! Сейчас ему предстоит избрать ту, которая должна разделить со мной тяжесть короны. Судьба моего народа — мое истинное счастье...» С этой минуты становится ясным, что выбор князя упадет на добрую, благородную и скромную Наталью. В 8-й же сцене состоится и торжественный выход шута — главной движущей силы интриги. Он в шляпе с перьями, многочисленные ордена украшают его наряд. Ведет он себя до смешного самоуверенно, кричит, приказывает, высокомерно обращается с окружающими, заявляет о своих намерениях жениться, иронизирует по поводу графини Эльжбеты, наконец, отдает приказание ввести всех приглашенных девушек.

Автор значительно развил образ шута по сравнению с поваром Пастелло.

Сцена, предшествующая развязке, построена по образцу 2-го акта «Избрания царицы». Бал в Кремле заменен здесь пышным приемом в замке, на котором появляются молодые претендентки на княжеский престол. Переодетого шута всюду сопровождает хитрая графиня Эльжбета. На приеме присутствует также робкая Наталья. В этой сцене ярко противопоставлены два женских характера. Желая польстить князю («Все, что делает Ваше высочество, делается превосходно»), Эльжбета заявляет, что вассал, который провинился перед ним, заслуживает смертной казни. Наталья же выступает в защиту обвиняемого, прося для него прощения и милости. Дальнейшая их судьба уже ясна: Эльжбета будет наказана, став женой шута, добродетельная же Наталья выйдет замуж за великого князя.

В 14-й сцене князь и шут впервые обнаруживают свое истинное лицо, но только перед зрителями, а не перед персонажами комедии. Но когда князь просит у отца Натальи ее руку, то Д'Гасфельд знает уже всю правду, и он бросается к ногам своего повелителя. Окончательное раскрытие интриги происходит в 19-й сцене, которой и заканчивается пьеса: шут и Эльжбета обвенчаны; шут возвращает корону и скипетр своему господину, вызывая изумление у Натальи и Эльжбеты. Князь объявляет, что он избрал себе в жены самую благородную и достойную дочь своего княжества. Эльжбета с криком: «Шут!.. О, ужас!» — падает в обморок. Комедия заканчивается ликующими возгласами собравшихся, славящих великого князя.

Таким образом, во второй редакции автор избавился от ненужной серьезности и претенциозности отдельных сцен, сократив пьесу, он несколько оживил ее, смягчил кое-где неестественность ситуаций, придал ей черты легкой развлекательности и водевильной забавы, внес некоторые корректировки в разработку ряда образов. Однако он все же не отказался от морализаторской концовки (награда добродетели и наказание порока). Пьеса

написана живо, остроумно, в ней чувствуется знание автором сценической специфики, а также умение построить действие в расчете на определенную реакцию зрителя.

Следующую пьесу Чиньского удалось найти в Национальном архиве в Париже. Это цензурный экземпляр, который 26 августа 1859 г. был утвержден к постановке в театре «Порт-Сен-Мартен». Пьеса называется «Последний Панталоне» — водевиль<sup>8</sup>. Видимо, это название было изменено дирекцией театра непосредственно перед премьерой (возможно, оно показалось невыразительным или двусмысленным) на «Любовь Пьерро» (хотя на цензурном экземпляре и нет имени автора), так как именно она была поставлена в этот период на сцене театра «Порт-Сен-Мартен». В связи с тем, что в пьесе участвуют знаменитые Панталоне и Пьерро, ее часто называют «панталонадой».

Следует отметить, что Чиньский в этом водевиле в гораздо большей степени, чем в предыдущих пьесах, приблизился к традициям «комедии масок». Одноактный водевиль состоит из 15 сцен. Действие происходит на площади маленького городка Сен-Патерн близ трактира «Под двуглавым теленком». Хозяин трактира — Панталоне. Он нападает на Пьерро, который у него служит, за то, что тот ухаживает за его дочерью Изабеллой. Завязывается смешная дискуссия. Главный аргумент Пьерро — его любовь. Панталоне же считает, что Пьерро не может рассчитывать на благосклонность его дочери, он обязан заниматься мытьем посуды, а не расточать любовные признания. Панталоне остается только одно: «Хочешь, любезный, чтобы я дал тебе хорошего пинка?» Но ничто не смущает Пьерро: он поет о своей любви к Изабелле.

В «шанталонаде» Чиньского, связанной с традициями «комедии масок», как бы нашли отражение разные этапы в развитии этого жанра: в его итальянском варианте (в пьесах Гольдони) — забавная интрига и превращение отдельных персонажей; в английском (у Шекспира) — философствующая мудрость одного из героев; во французском (у Мольера) — замена традиционного Педролино образом чувствительного влюбленного Пьерро. Все эти черты и нашли отражение в водевиле «Любовь Пьерро», удачно построенном, остроумном и забавном, изобилующем типичным неправдоподобием ситуаций, которое неизбежно вытекало из традиций классического образца. Автор вполне сознательно придерживался схемы «комедии масок», но вместе с тем он старался придать живость и свежесть широкоизвестным водевильным персонажам, предприняв попытку мотивировать их поступки, исходя из внутренней характеристики героев.

8 апреля 1860 г. театральный бюллетень журнала «Монитэр Юниверсель» объявил о премьере в театре «Порт-Сен-Мартен» новой пьесы — «Король островов», которая своим зрелищным великолепием должна была превзойти все другие постановки. В номере за 14 апреля было отмечено, что действие пьесы изобилует трогательными сценами, что постановку можно считать блестящей, а актерскую интерпретацию — интересной. Заметка от

<sup>8</sup> Archives Nationales. «Le Dernier Pantalon», Vaudeville, F 18902.

19 апреля опять подчеркивала великолепную постановку и игру актеров и выражала надежду, что это несомненно будет способствовать длительному успеху пьесы, но ни в одной из этих информаций не называлось имя автора пьесы. Из рецензий явствовало, что их было два — Эрнест Роллин (Ян Чиньский) и Евгений Вэстин.

Эта пятиактная пьеса в 8 картинах появилась в печати в год премьеры. Ее опубликовало издательство «Современный иллюстрированный театр»<sup>9</sup>. В парижском Национальном архиве сохранился суплерский экземпляр с проставленной на нем датой — 26 марта 1860 г. и с режиссерскими пометками<sup>10</sup>.

Для того чтобы представить себе, как выглядело это «великолепное зрелище» на сцене, в чем заключались его основные достоинства, а также что именно мог внести в пьесу Чиньский как соавтор, — следует рассмотреть самую пьесу, ее тематику, фабулу и структуру. Это позволит нам заметить, что французская критика не уловила главных замыслов авторов (или, может быть, польского автора). Действие пьесы развивается на фоне борьбы Далмации за свою независимость в середине XVI в., в тот период когда хорваты и сербы были подчинены господству Венеции, которая вела войну за эти территории с Венгрией. В этой борьбе за свободу особенно выделялись ускоки, беженцы из Сербии. Они селились на землях, соседних с Далматией, и оттуда совершали походы против венецианцев, а позже — против турок. Эти «мрачные события» отдаленного прошлого, как называли их французские театральные критики, составляли исторический фон драмы Чиньского и Вэстина.

Действие начинается с пролога, состоящего из 2-х картин. Первая представляет собой темницу в готическом стиле, в которой томится герой Далмации Марианов, приговоренный к смерти венецианскими завоевателями, и его союзник венгр Зингар. Судьба их находится в руках венецианского графа Моросини. Участь Марианова предрешена, от Зингара же Моросини требует отречения от дружбы с Мариановым, который вот уже десять лет ведет борьбу за независимость Далмации и поэтому не может рассчитывать на прощение. Однако Зингар, преданный своему другу, предпочитает умереть. Он отвергает обещание Моросини сделать его дожем, если Зингар выдаст все подробности заговора Марианова против венецианцев. Между тем Марианов открывает другу тайну: у него есть пятилетний сын, которого он прячет у одной няни-венгерки по имени Старка. Только Зингар может исполнить в будущем важную миссию — явиться к подросшему сыну Марианова и сказать ему: «Встань, сын Марианова! Твой отец вручает тебе судьбу своего народа. Будь сильным, будь добрым, будь справедливым, — и твой отец будет отомщен!» Зингар вынужден принять условия ве-

<sup>9</sup> Ernest Rollin et Eugène Woestyn. Le Roi des Iles, drame en 5 actes et 8 tableaux représentée pour la première fois sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 8 Avril 1860.— «Théâtre Contemporain Illustré» (без года издания).

<sup>10</sup> Archives Nationales, F 18902 (из собрания пьес, игравшихся в театре «Порт-Сен-Мартен»).

и нецианцев. Таким образом, спасая себя, он тем самым должен спасти избавителя своей родины, закованной в цепи рабства. Марианов составляет акт, в котором подтверждает, что «измена» Зингара является выражением воли приговоренного к смерти. Он завещает ему любить его сына и Далмацию. Акт датируется 12 октября 1535 г. Бумаги о заключении брака и рождении сына Марианов просит положить вместе с его телом в фамильный склеп. Четыре ключа от этого склепа должны иметь четырех неизвестных друг другу человека. Один из них — Зингар. Ровно через 15 лет, когда сын Марианова будет уже взрослым, эти люди с ключами появятся у гробницы, ибо пророчество гласит, что 12 октября 1550 г. свобода воскресающей Далмации «выйдет из гроба Марианова». Зингар соглашается принять эту жертву, хотя знает, что его будут считать предателем. И, действительно, народ Далмации, поверив в измену Зингара, проклинает его.

Вторая картина — после казни Марианова — статична. Сцена открывается видом морского побережья, «в глубине, влево, стоит склеп Марианова, слышно траурное пение; появляются монахи, проходят через сцену и исчезают. Вдали плывет челн, он приближается к берегу. Из него выходят четыре человека, они идут вперед. Сцена слабо освещена». Один из них, Фра Юберти, обращается к остальным трем: «Идите, и пусть бог не покидает Далмацию... Встретимся через 15 лет». Зингара он утешает в его нелегкой миссии. Над склепом Марианова вспыхивает яркий свет.

Так заканчивается пролог. Многочисленные перипетии драмы приводят в конце концов к победе борющихся за свободу Далмации. В последнем действии замысел главных героев осуществляется: в назначенное время склеп открывают, находят там пергамент, подписанный Мариановым, из которого узнают, что Кароль является его сыном и законным князем Далмации, а Зингар — достойным человеком, выполнившим важную для судьбы Далмации миссию. После этого известия Моросини и Зингара настигает смерть, которую они встречают по-разному: Моросини, пораженный, падает со словами: «Ужасна смерть...»; Зингар же умирает с улыбкой успокоения и счастья. Кароль, наследник Марианова, мстит за страдания порабощенной родины.

Критика приняла пьесу в целом благосклонно, а в некоторых отзывах даже восторженно. Полль де Сен-Виктор написал обширную рецензию в «Ля Пресс»<sup>11</sup>. Он сетует на не вполне удачный выбор исторического сюжета, уводящего в забытое и сумрачное прошлое.

Экзотика и вымысел в исторической драме вызывают главное недовольство автора рецензии. Однако он признает, что в пьесе есть достаточно много эффектных и впечатляющих сцен, отмечает превосходную постановку: «Из театра выходишь очарованный и озаренный, без тени усталости и скуки». Рецензия заканчивается краткими замечаниями по поводу игры актеров. Г-н Люгюэ «блестяще справился с ролью Зингара, которую он подготовил за одну ночь; г-н Тайад полностью сумел перевоплотиться в характер

<sup>11</sup> Paul de Saint-Victor. Théâtre. — «Feuilleton de la Presse», 15.IV.1860.

Моросини, выказывая изрядный актерский талант, хотя иногда он впадает в излишнюю нервность...»

Неделю спустя появилась еще одна рецензия в «Л'Эко Юниверсель», автором которой был Дартней<sup>12</sup>. Во многих оценках она совпадала с рецензией де Сен-Виктора, хотя в ней более подробно анализировались отдельные детали пьесы и постановки. Критик считал ошибкой авторов чрезмерное увлечение давнишней историей Далмации, слишком сумрачной и запутанной, чтобы рассчитывать на широкую популярность пьесы. Основной конфликт драмы, изображающий момент борьбы Далмации с тиранней Венецианской республики, является, по мнению критика, «мало значительным событием в рамках общей истории». Разбирая содержание пьесы, рецензент анализирует характеры главных героев. По его мнению, недостаточное углубление драматической интриги компенсируется «интересными напряженными ситуациями, неожиданными поворотами в развитии действия...» «Само зрелище — превосходно. Оно продолжает традиции, которые постоянно поддерживаются на сцене театра «Порт-Сен-Мартен»; в спектакле принимает участие большой состав интересных актеров».

Затем Дартней разбирает игру актеров, особенно выделяя Тайада в роли Моросини, и приписывает нервность и резкость его исполнения особенностям роли, «которой свойственны черты слабохарактерной неуверенности...»

Вслед за рецензией Дартнея появился отзыв о пьесе Вене, постоянного театрального обозревателя «Ле монд»<sup>13</sup>. Он тоже отмечает мелодраматическую тематику пьесы, «почерпнутую из наиболее мрачной эпохи итальянской истории».

Таким образом, ни один из критиков — да, видимо, и французских зрителей — не заметил, что пьеса Вэтина и Роллина является политической метафорой на тему об освобождении, о борьбе за свободу, о героизме самопожертвованной «измены». Романтизм туманной истории, касающейся борьбы за освобождение Далмации, был лишь маской, под которой скрывались события, постоянно актуальные для польского революционера, каким был Ян Чиньский. Французское общество и парижская критика были уже далеки от тех времен, когда текущие политические события в Польше отдавались театральным эхом на сценах Парижа. Пьеса «Король островов» теперь воспринималась ими дословно, критика искала в ней впечатляющие сценические эффекты в их связи с конкретной исторической эпохой, идеальный же смысл пьесы, близкий польской эмиграции, был в начале 60-х годов прошлого века далеким для французского зрителя. Поэтому хвалили пьесу за яркую экзотику, богатую зрелищность, необычность ситуаций, сожалея, что она в своей исторической мрачности трудна для восприятия и мало правдоподобна. Пора романтической метафоры миновала; она оставляла свой след лишь среди тех, для которых проблемы, связанные с борьбой за независимость, все еще были актуальными и не утратили своего значения.

<sup>12</sup> Darthenay. *Révue des Théâtres*. — «L'Echo Universel», 22.IV.1860.

<sup>13</sup> Venet. *Revue des Théâtres et de la Littérature*. — «Le Monde», 23.IV.1860.

Поскольку парижские рецензенты обошли молчанием идеиний и политический подтекст пьесы, мы попытаемся рассмотреть именно те моменты, которые позволяют судить о ней как о романтической метафоре, передающей идею борьбы за независимость.

Нам кажется, что об этом наглядно свидетельствуют прежде всего главные образы драмы. Марианов и его сын — это два предводителя, борца за освобождение своей порабощенной родины. Героизм гибнущего отца присущ и сыну, который, по предсказанию, приведет народ к свободе. Сколько здесь поводов для сопоставления с героями произведений наших знаменитых романтиков! Романтическая обстановка, патетическое настроение, вызванное появлением монахов и поющего хора, таинственность в соединении с необычностью происходящего, зрелищная эффектность — все это усиливает напряженность действия, не лишая его определенного метафорического смысла. Образ Зингара, добровольно принявшего на себя тяжкую роль изменника, а также благородные обязанности опекуна и советчика будущего мстителя — Кароля, несомненно является впечатляющим образом романтического борца. Однако огромный патриотический заряд пьесы, имевшей в виду польские события, остался не замеченным французской критикой.

Весь спектакль полностью базировался на традициях романтического эпигонства. Его внешняя, зрелищная сторона нашла живой отклик у французских зрителей, давно привыкших к такого рода «сценическому монументализму», особенно близкому театру «Порт-Сен-Мартен». А другой, более глубокий смысл пьесы мог быть понятным лишь тем, кто связывал ее с трагедией своей собственной исторической судьбы.

Таким образом, очевидно, что Чиньский проявил значительное мастерство в создании драматических произведений, начав с коротких одноактных водевилей в стиле «комедии масок» и перейдя затем к драме в романтическом стиле, проникнутой благородными идеями освобождения своего народа.

*Перевод Л. Н. Виноградовой*

Л. Н. ТИТОВА

*Москва*

*Любительский театр  
и чешская культура XIX в.*



Значительные сдвиги экономического и социального порядка — разложение цехового ремесла, появление мануфактурного производства, новых социальных групп в структуре городского населения и т. д., — переживающие чешским городом в последней трети XVIII столетия и вызвавшие его подъем, в то же время обусловили бурное развитие городской культуры.

В условиях наступления новой эпохи претерпевает определенные изменения и театр. Народный театр в провинции постепенно отмирает. Уже характер драматического творчества Фр. Водцялка и Я. Петрушки в конце XVIII в. является доказательством изменившейся функции народного и «соседского» театра. Тесно связанные с традицией народного театра, их пьесы следуют образцам возникающего городского театра, заключающего в себе черты профессионализма.

Театр наступающей буржуазной эпохи, будильский чешский театр появляется в городе в период, когда формы сельского народного театра остановились в своем развитии и уже не могли оказать профессиональной театральной культуре существенную помощь, так как казались ей примитивными и неспособными противостоять более развитой немецкой театральной культуре, в соревнование с которой вступает чешский театр возрождения.

Поэтому для всего последующего периода будильского движения характерны глубокие изменения в городской театральной культуре чешской провинции. В течение всей первой половины XIX в. «соседский» театр отмирает, удерживаясь лишь в пограничных районах. На смену ему приходит новая форма театральной культуры — любительский театр, связанный главным образом с городским театром развивающегося капитализма.

Наиболее характерной, специфической чертой чешского любительского театра следует считать его самую тесную связь с будильским движением. С первых шагов своего существования он стал на службу пробуждающейся национальной культуре. Любительское театральное движение было вызвано в первую очередь необходимостью защитить родной язык, способст-

вовать развитию чешской художественной культуры, сплочению национального общества и уже в гораздо меньшей степени стремлением к развлечению. Иными словами, из многочисленных функций, выступающих на передний план в различные периоды развития любительского театра, важнейшей всегда была функция национальная, социально-политическая, языковая. Эстетические проблемы отступали на второй план, полностью подчиняясь функции национально-воспитательной.

Кроме того, в отличие от ряда других стран, например Польши, в Чехии никогда не было крупных меценатов из высших слоев общества, поддерживающих национальное искусство. С первых шагов будительского движения театр имел характер общественной деятельности. Он стал культурным и политическим авангардом, который вел систематическую, часто незаметную, но при этом важную и тяжелую борьбу, отстаивая завоевания национальной чешской культуры.

Любительские театры имели большое значение в развитии чешского театрального искусства всего XIX столетия. Это движение стало выражением культурной потребности народа в период формирования его национально-освободительных идеалов, одной из наиболее распространенных форм объединения передовой общественности в городах и селах. Любители вели полезную воспитательную работу, прививая населению вкус к театру. Здесь сливались старые традиции народного театра и школьной драмы, способствуя формированию национальной чешской драматургии. В 30—50-е годы XIX в. в этих театрах утверждаются первые произведения чешской драматической литературы. Как показывает пример Яна Кашки, Й. Й. Колара и других участников любительских спектаклей, из таких театров выходили профессиональные актеры — первое поколение мастеров чешского сценического искусства.

История чешского любительского театра, его истоки, его внутренняя структура и общественное значение не получили достаточно полного освещения в научной литературе. Поэтому уместно будет остановиться на этих вопросах, учитывая, что театральное движение в XIX в. составляло один из важных компонентов всей художественной культуры Чехии — страны, в которой театр «всегда играл одну из значительных, если не ведущую роль»<sup>1</sup>. Важным подспорьем при изучении чешского любительского движения XIX в. служат общие работы по истории театра, такие, как двухтомная «История чешского театра»<sup>2</sup> Я. Вондрачка и новая «История чешского театра»<sup>3</sup>, в которых достаточно места отведено пражской и внепражской любительской театральной жизни.

Среди специальной литературы, посвященной интересующим нас вопросам, следует назвать работы В. Штейн-Таборского «Обзор истории любительского театра в Чехии» и «Очерки по истории чехословацкого люби-

<sup>1</sup> Z. Nejedlý. Spisy, sv. 47. Praha, 1956, s. 40.

<sup>2</sup> J. Vondráček. Dějiny českého divadla, I. Doba obrozená. Praha, 1956; II. Doba předběžná. Praha, 1957.

<sup>3</sup> «Dějiny českého divadla», II. Praha, 1969.

тельского театра»<sup>4</sup>. Ценный материал содержится также в работах Я. Ладецкого<sup>5</sup>.

Значительное внимание любительской театральной жизни Чехии уделяется в монографии З. Неедлого «Бедржих Сметана»<sup>6</sup>, дающей широкую картину общественно-культурной жизни Чехии конца XVIII — первой половины XIX в.

Вся остальная литература по данной теме группируется либо вокруг определенных юбилейных дат, либо имеет чисто локальный характер. Однако лучшие из этих работ<sup>7</sup>, базируясь на обширном материале, дают много нового.

Определенный интерес представляет также мемуарная литература, в первую очередь воспоминания таких деятелей чешской культуры, как Я. Арбес, В. Будил, В. Фрич, Я. Квапил, Й. Мошна, Я. Неруда и др.<sup>8</sup>

Обычно о любительском театре упоминается в связи с началом карьеры того или иного актера либо писателя. Особняком стоит книга Яна Кашики «Театральный любитель». Книга, которая может стать полезною для актеров частных театров<sup>9</sup> — единственное дошедшее до нас пособие такого рода, относящееся к 40-м годам XIX в.

Необычайно богатым источником для истории любительского театра является пресса и периодика, и прежде всего театральные журналы. Что касается первой половины XIX в., то, к сожалению, периодические издания можно использовать здесь очень скромно. Пожалуй, наибольшую роль в пропаганде любительского движения в Чехии играли «Кветы» (журнал издавался с 1834 г.), в меньшей степени — журналы «Властимила», «Ческа вчела», «Ческе беседы». Ни одного специального театрального журнала в то время не выходило. Периодические сборники, предназначенные любительским театрам, начали издаваться позже: «Театральная библиотека» Попшила с 1851 г., «Театральный любитель» с 1861 г.

Переходя к вопросу об истоках любительского театра, нельзя не остановиться, хотя бы кратко, на народном театре, называемом в Чехии сельским или «соседским»<sup>10</sup>. В нем переплетались элементы народных драмати-

<sup>4</sup> V. Stejn-Táborský. Přehled dějin ochotnického divadla v Čechách. Praha, 1910; V. Stejn-Táborský. Přispěvky k dějinám divadelního ochotnictva československého. Praha, 1931.

<sup>5</sup> J. Ládecký. Česká divadla ochotnická. Praha, 1895; J. Ládecký. Obzor repertoáru českých ochotnických spolků v 1780—1894. Praha, 1895.

<sup>6</sup> Z. Nejedlý. Bedřich Smetana, I—VII. Praha, 1950—1954.

<sup>7</sup> J. Lipš. Divadlo v Písku. Písek, 1938; J. Schiebl. Česká divadla v Plzni. Plzeň, 1902; B. Grossmann. Osmdesát let českého ochotnického divadla ve Zbraslavě. Zbraslav, 1900; Fr. Sochor. Z historie ochotnického divadla v Železném Brodě. Železný Brod, 1941.

<sup>8</sup> J. Arbes. Ze zákulisí. Praha, 1900; V. Budil. Z mých ředitelských vzpomínek. Praha, 1920; I. V. Frič. Paměti. Praha, 1885—1887; J. Kvapil. O čem vím. Praha, 1946; J. Mošna. Jak jsem se měl na světě. Praha, 1953.

<sup>9</sup> J. Kaška. Divadelní ochotník. Praha, 1845.

<sup>10</sup> П. Г. Богатырев выделяет «соседский театр» в особую группу, считая его переходной ступенью между народным и профессиональным театром (P. Bogatyrev. Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940, s. 23).

ческих выступлений с элементами драмы, основанной на книжном материале, взятом из духовных и светских среднечешских пьес. Первые такие постановки зафиксированы в середине XVIII в. в Житном у Нетолиц, Витиневски у Ичина. Народные пьесы использовали библейские сюжеты (о Давиде, Самсоне и т. д.), но в то же время включали и сценки из народных преданий (например, о Либуше). В селах эти пьесы существенным образом менялись в зависимости от фольклора соответствующей области и фантазии народного автора. К концу XVIII в. традиционная религиозная тематика уступает место тематике из чешской национальной истории, черпаемой, как правило, из хроники Гайка. Авторы разрабатывают ее в соответствии с традициями современной исторической драмы. Из дошедших до нас произведений ясно, что еще очень сильно влияние народной драмы (в инсценировке, построении пьес, подборе и трактовке действующих лиц).

Авторы этих пьес уже не анонимны. Так, имеются сведения о творчестве Яна Петрушки из села Высоке над Езероу — авторе пьес о Брунцвике, о Иосифе Египетском и др. Особое место занимает творчество Франтишка Воцедялка, пьесы которого («Моисей», «Тобиаш», «Даниэль», «Новая комедия о св. Петре и Павле», «Либуша») ставились во многих селах.

Тенденция пьес — обращение к настоящему, к современности. Несмотря на то что действие в пьесах происходит в чужеземных городах и странах — Риме, Турции и т. д., в них часто встречаются упоминания чешских городов и сел. Произведения отличаются простым языком, широким использованием народных оборотов. Большой интерес представляет «Пьеса о сельском восстании» — первое драматическое произведение, посвященное актуальной теме, а именно одному из крупнейших крестьянских восстаний в Чехии 1775 г., жестоко подавленному властями. Ее нашел и опубликовал К. В. Адамек в 1900 г.<sup>11</sup> Характерно, что основу ее составляет проза, которая дается в сочетании со стихами.

Народные пьесы XVIII в., тесно связанные с устной народной драмой, но в то же время и с чешской драматургией, оказали влияние на все последующее развитие чешского театра, определили его цели и задачи. Они оказали также решающее влияние и на деятельность первых чешских любительских трупп, как прямо — войдя в фонд репертуара любительских театров, так и опосредованно — путем использования их традиций в своем творчестве первыми чешскими драматургами-будителями, произведения которых проходили свое «апробирование» именно на этих сценах.

Почетное место в чешском театре занимают бродячие труппы кукольников. Кукольные спектакли на чешском языке зафиксированы со второй половины XVIII столетия. Их значение заключается в распространении чешского языка, пробуждении интереса к родной истории, знакомстве населения с театральной культурой, пьесами мирового репертуара. В XVIII — начале XIX в. они были наряду с «сезонными» студенческими спектаклями единственной формой чешского театра в провинции. В этом — одна из причин их исключительной популярности.

<sup>11</sup> «Český lid», 1901, s. 227—234, 257—262, 354—356.

Перечисляя те потоки, которые привели к зарождению любительского театрального движения, нельзя не упомянуть о немецких бродячих труппах, составлявших одну из специфических особенностей тогдашней жизни чешской провинции. К началу XIX столетия они буквально заполнили всю страну. Нередко одной труппе случалось ожидать окончания гастролей предшествующей, а иногда в небольшом местечке «добивались благосклонности публики» сразу две труппы. С конца 40-х годов в их репертуаре появляются пьесы чешских драматургов, сначала Штепанка и Клицлеры, затем Тыла. За долгие годы своей деятельности они создали предпосылки для функционирования чешских бродячих и любительских трупп, передав им свой опыт, а отчасти и репертуар. Они сыграли определенную роль в воспитании чешских зрителей, подготовив их к восприятию театральных представлений, а также в воспитании чешских актеров, в течение многих лет проникавших в немецкие бродячие труппы<sup>12</sup>.

Немалую роль в развитии любительского театрального движения сыграл и студенческий театр. Пражские студенты-зрители, а зачастую и активные участники спектаклей первых пражских чешско-немецких театров — «Боуды», Сословного театра, Каэтанской сцены — стали связующим звеном между Прагой и чешской провинцией. Разъезжаясь домой на каникулы, они организовывали в своих городах любительские театры, знакомили население с репертуаром пражских сцен. Несмотря на то что деятельность этих любительских студенческих трупп носила нерегулярный, «сезонный» характер, что в выборе пьес они ограничивались небольшим количеством опубликованных, а то и просто переписанных от руки чешских пьес, терявшихся среди лавины немецких фарсов и комедий, значение их нельзя недооценивать. Чешские студенты в небольших городах и селах Чехии были пионерами театральной культуры. Их самоотверженная работа, несмотря на противодействие официальных органов, в немалой степени способствовала развитию и становлению чешского любительского театра.

При характеристике культурной жизни Чехии XIX в. нельзя не остановиться на такой ее специфической форме, как декламационные вечера, получившие распространение с начала века. Программа этих вечеров обычно состояла из латинской поэзии, читаемой в оригинале, и стихов молодых чешских поэтов: Пухмайера, В. Неедлого, Ш. Гневковского. К 30-м годам — времени оживления всей национальной жизни — они вышли в так называемые «беседы» — «патриотические академии», как определяла их будительская пресса, где декламировали на чешском языке, пели, ра-

<sup>12</sup> Начиная с 30-х годов немецкие принципиалы все чаще прибегали к услугам «любезных господ любителей»: в гастролях труппы Гильмера по южной Чехии в 1829 г. участвовали Тыл, Прокоп и М. Форхгеймова. Маэйргофер в 1847 г. в Градце Кралове играл с Крумловским, Лутц в 1830 г. в Бudeвицах — с Храмостой и Елинком и т. д. Кроме того, нередко немецкие принципиалы предоставляли свои концесии чешским актерам, которые иным путем не могли официально добиться права на выступления с чешским репертуаром. Например, концессия Кулласа использовалась труппой И. К. Тыла, который последние годы своей жизни провел в провинции.

С повolenim vysoci slavného c. k. jemstvěho řízení  
bude se od turnovských divadlovilů

na den 1. října

## Lu prospěch u chudob

v městění divadla provozovaná.

# Dráteník.

Zpěvohra ve dvou dějstvích od Josefa Chmelenského. Hudba  
od Františka Štrana.

### Dobý:

Rudolf, řepce	Jan Reff.
Kája, gubo žena	Zdeňka Bezdová.
Sána, řepce	Josf Marp.
Bogita, gubo žena	František Petrušek.
Liduška, penitka	Antonie Žákovská.
Ráč, flaujista	Jan Wöhrl z Weihenfels.
František	František Čech.
Dráteník	Jan Smolka.
Bogáč	

První míslo bude libetíz droží 20; druhý 10 kr. m. říbile,

Zatáčí se 7 hodin.

Афиша оперы Ф. Шкроупа «Дротарь» в исполнении любителей г. Турнова. 1839 г.

зыграли небольшие сценки. Из них родились общества «Чешские беседы», принимавшие активное участие в национальном движении.

Балы, «музыкальные академии», «беседы» явились новой формой организации чешской общественно-культурной жизни в 30—40-е годы XIX в., в период, когда будильское движение вовлекает широкие массы в деятельное участие в национальной жизни страны,— одной из форм легального патриотического движения, своеобразным проявлением активизации идеологической жизни. Наше внимание эти «беседы» привлекают потому, что они стали одним из истоков зарождения любительского театрального движения как в Праге, так и в провинции<sup>13</sup>, своеобразной школой театральных любителей.

Чешское общество нуждалось в программе для своих балов и «бесед». Этой цели служит новая форма поэзии — «декламованки», которые раздаются везде, где звучит чешская речь, ставшая обязательной на балах, «беседах» и концертах. «Декламованки» — небольшие стихотворения, как правило, написанные от первого лица, предназначенные для декламации, преимущественно веселого, шуточного характера. Тематика их — современная жизнь, освещаемая с разных сторон. Поскольку авторы «декламованок» ориентировались на широкие круги слушателей, то язык их простой, доходчивый, со множеством разговорных оборотов. В 30—40-е годы Рубеш, Тыл и другие авторы, составляя программы балов и «бесед», удачно используют этот популярный жанр для патриотической агитации. В «декламованки» вносятся темы национального движения, восхваляются патриоты, высмеиваются безразличие к национальным делам и проблемам.

«Декламованки» читались для широкой общественности с 20-х годов как номера программы, пользовавшиеся большой популярностью на так называемых «музыкальных академиях»<sup>14</sup>, в провинции же их часто «декламировали во время антрактов любительских спектаклей (например, «декламованка» Клипперы «Стихотворение без названия» прозвучала впервые в Градецком театре в 1820 г.) и при других торжествах, как об этом свидетельствуют многочисленные сообщения в газетах «Кветы», «Ческа вчела» и др.

Важно подчеркнуть связь между «декламованкой» и драмой, в первую очередь народной. И здесь и там присутствует фигура комментатора, предназначенного завязать контакты со зрителями: сначала он приветствует их, затем комментирует действие спектакля, обращает внимание на его отдельные места и, наконец, прощается со зрителями. Эту роль комментатора, текст которого всегда был окрашен юмором, чешская публика воспринимала как обязательную составную часть спектакля. Иногда его

<sup>13</sup> В 40-е годы чешские балы и «беседы» устраивались в Кутной Горе, Домажлицах, Находе, Чаславе, Индржиховом Градце и других городах. В 1843 и 1844 гг. в Словакии проводятся Словацкие балы. Несколько «славянских балов» было организовано и в Вене.

<sup>14</sup> И. К. Хмеленский упоминает о чтении «декламованок» Клипперы на одной из таких «академий» в Праге в 1824 г. («Vědomosti a literatura z Prahy». — «Cechoslav», 1824, с. 30, с. 239—240).

роль — главным образом в любительских спектаклях — заменялась читаемым прологом или эпилогом. Эти сольные выступления, составляемые для определенных спектаклей («Эпилог к театральному представлению любительского театра на Малой Стране», пролог «Путь чешских художников» для Общества Прокопа и др.), нередко имели в основе стихотворения, тематически не связанные с пьесой. Чаще всего это были «декламованки».

Таким образом, старая традиционная форма народного театра — пролог — в 30—40-е годы получила новое содержание — «декламованку» с ее новым текстом и воспитательно-патриотической будительской тематикой. При этом следует иметь в виду, что «декламованка» не только читалась. Декламаторы стремились, насколько это позволял текст, еще и «играть». Доказательством служит, в частности, то обстоятельство, что со второй половины XIX в., когда первоначальный тип «декламованки» начинает исчезать, у некоторых авторов она переходит в драматическое выступление или же в комбинацию с ним. Следовательно, «декламованку» можно рассматривать как своеобразный драматический монолог, т. е. форму, сыгравшую роль в становлении чешского театрального искусства.

Характеризуя общественно-культурную жизнь Чехии конца XVIII — первой половины XIX в., мы отметили, какие потоки способствовали рождению и развитию любительского театрального движения. Народный театр передал ему как свой репертуар, так и исполнительские приемы; немецкие бродячие труппы познакомили его с опытом своей системы, способствовали воспитанию художественного вкуса у чешских зрителей и актеров; студенты своей инициативой побудили к театральной деятельности целый ряд провинциальных чешских городов и сел, познакомили любителей с произведениями национальных драматургов; «декламационные вечера», «музыкальные академии», «беседы» — специфические формы общественно-культурной жизни Чехии 20—40-х годов — также внесли свой вклад в становление любительского театра, подготовив для него кадры актеров и предоставив ему свою программу, в первую очередь «декламованки».

Тем самым были созданы все предпосылки для широкого развития любительского театрального движения, с одной стороны, явившегося продолжателем традиции народного, «соседского» театра, с другой же — тесно связанного с формирующейся в это время городской театральной культурой.

К 1840 г. любительские труппы существовали в 131 городе Чехии. Это движение стало своеобразным проявлением будительства, выражением идеологии национального возрождения, одной из наиболее распространенных форм объединения передовых сил национального общества в городах и селах страны.

Молодое поколение чешских будителей стремилось не ограничивать воспитательное значение театра пражской сценой, а создать массовую базу чешского театра по всей стране. Именно этим объясняется то огромное значение, которое уделяется в это время театральной жизни провинциальной Чехии. Используются все возможности для помощи нацио-

нальному любительскому движению. Переписка, личное участие в постановках, пересылка текстов пьес, подробная информация в журналах «Кветы» и «Властимиил» о каждом новом любительском коллективе, его успехах — все это направлено на развитие и поддержку деятельности чешских актеров-любителей.

Чешские журналы активно включаются в эту работу. Редакция журнала «Кветы» печатает ряд статей, посвященных проблемам современной чешской любительской жизни: статью Я. Мелихара о хрудимском театре (1841) с подробными замечаниями Тыла, статью Й. Габриэля «Слово к сельским актерам-любителям» (1845) и др.

«Действительно ли ты хочешь, чтобы я писал тебе в деревню о пражском театре? Ты пишешь, что театр должен быть патриотическим начинанием — о, если бы я мог назвать его национальным институтом! — и в его успехе или ошибках должен принимать участие весь народ? Ты не ошибаешься, по крайней мере я думаю так же»<sup>15</sup>, — такими словами начинается первое письмо Тыла из серии «Писем о театре», которые публикуются в газете «Инды а ныни». «Нам приходится слышать из нескольких мест, что достойные похвалы начинания актеров-любителей подвергаются гонениям от таких лиц, которые якобы горят пламенем патриотической любви»<sup>16</sup>, — возмущается он в «Письме из Усти-над-Орлици»

По инициативе Тыла и под его руководством издается «Чешская Талия. Сборник оригинальных и переводных театральных пьес». За период с 1837 по 1840 г. появилось пять сборников, преимущественно с пьесами самого Тыла.

В упоминавшейся уже книге Я. Кашки «Театральный любитель...» содержатся списки чешских пьес, изданных и подготовленных к печати (из них 113 пьес Я. Н. Штепанка, 33 — В. К. Клицперы и 32 — Й. К. Тыла), а также советы о том, как учить и распределять роли, по костюмам, гриму, т. е. по всем вопросам, которые могут возникнуть у любителей. Книга стала настоящим учебником сельских и провинциальных актеров. Тыл, однако, считает нужным предупредить ее читателей о необходимости серьезной работы над каждой пьесой. А то ведь бывает, пишет он, что «актер сразу чувствует себя великим художником, и играть ему так же легко, как зажечь сигарету»<sup>17</sup>. И здесь преследуется та же цель — воспитание и подготовка актеров и зрителей для будущего самостоятельного чешского театра.

Любительский театр рассматривается будителями не только как подготовительный этап, предшествующий созданию профессиональной чешской сцены, но и как особая, имеющая свою самостоятельную ценность область театральной культуры, одно из важнейших средств воспитания народа, формирования национального самосознания и потому заслуживающая всяческой поддержки.

<sup>15</sup> J. K. Tyl. Spisy, sv. 35. Praha, 1960, s. 9.

<sup>16</sup> Ibid., s. 95.

<sup>17</sup> Цит. по: J. Vondráček. Dějiny českého divadla, II. s. 236.

Если обратиться к географии любительского движения, то становится ясно, что наиболее интенсивное развитие оно получило в восточной, средней и южной Чехии: Турнове, Литомышле, Гронове, Градце Кралове, Плзени. Следует отметить также существование многочисленных трупп около Праги, в районе Мелника, Кутной Горы, Героуна. Как уже говорилось, к 30-м годам XIX столетия наблюдается особенно широкое развитие любительского движения. Это было, безусловно, связано с общим подъемом всей национальной жизни Чехии. Непосредственным толчком послужила деятельность Каэтанского театра.<sup>18</sup> Этим подъемом объясняет З. Неедлы тот факт, что «в течение короткого времени буквально вся Чехия была залита волной любительских театров»<sup>19</sup>.

Какие же цели ставили перед собой любительские труппы? Их две — патриотическая и благотворительная. Поскольку любителям приходилось испрашивать разрешение на постановку каждой пьесы у многочисленных инстанций, строго контролировавших их деятельность, то часто они были вынуждены мотивировать свои просьбы рядом причин, которые помогали им получить это разрешение. Поэтому в прошениях любителей мы находим многочисленные ссылки на то, что театральные спектакли удерживают народ от пьянства, азартных игр, ссор, обязательное упоминание о благотворительных целях театра. Но и это не всегда помогало. На одном из прошений мы читаем, например, такую резолюцию: «Королевская областная канцелярия категорически запрещает просимое и советует добросовестно относиться к своим основным обязанностям. Канцелярии предписывается строго следить, чтобы в будущем горожане прекратили предаваться безосновательной жажде играть и не прикрывались ссылками на благотворительность»<sup>20</sup>.

Из боязни вызвать недовольство властей о патриотических, будительских целях театра упоминается очень осторожно. «Цели новой чешской сцены... следующие: благотворительность и развитие родного языка»<sup>21</sup>. Для того чтобы тем или иным способом обойти целый ряд запрещений, любители должны были вырабатывать свою тактику, обладать настойчивостью и неустрашимостью.

Кто же входил в состав любительских трупп? В первую очередь представители будильской интеллигенции — канторы, учителя, а также мелкие предприниматели и торговцы, вокруг которых сосредоточивалась культурная жизнь города или местечка. Именно они стояли у колыбели любительского театра. Однако часто в составе любительских трупп мы встречаем и представителей мелкого городского люда — подмастерьи, садовников, сборщиков податей и т. д. Об этом, в частности, свидель-

<sup>18</sup> Каэтанский театр (1834—1837) был организован Тылом в трапезной бывшего Каэтанского монастыря в Праге, вмещавшей 180 зрителей. Несмотря на то что театр дал лишь 18 общественных спектаклей, он стал источником возрождения всей чешской театральной жизни.

<sup>19</sup> Z. Nejedlý. Bedřich Smetana, IV. Praha, 1951, s. 513.

<sup>20</sup> J. Vondráček. Dějiny.., II, s. 523.

<sup>21</sup> Ibid., s. 537.

ствуют аргументы, выдвигаемые магистратом Кутной Горы, запретившим в 1840 г. местную любительскую труппу. Официальные органы боятся, что спектакли любителей окажут «неблагоприятное влияние на нравственность низших слоев населения, из среды которых часто и набирается состав любительской труппы»<sup>22</sup>.

Характеризовать игру исполнителей, выступавших в любительских спектаклях того времени, довольно трудно. Только из отдельных ремарок, случайных заметок современников можно наметить общие контуры театральной игры актеров-любителей.

К сожалению, данные театральной критики нам не могут прийти на помощь, поскольку вплоть до 30-х годов XIX столетия «критические» статьи были в основном наполнены прославлением чешского театра, его актеров и драматургов. Что касается любителей, то в чешской прессе того времени неоднократно отмечалось, что в связи с тем, что они играют по собственной воле, с благотворительной целью, не получая за это никакой платы и не имея достаточного времени на подготовку, к их исполнительскому мастерству не должны предъявляться высокие требования. Примером такого «критического» анализа игры любителей может служить отзыв на постановку пьесы Штепанка «Разбойники на Хлуме» (Яромерж, 1819):

«9 мая местное патриотическое общество давало пьесу «Разбойники на Хлуме» в пяти действиях Яна Неп. Штепанка в городском театре, совершенно заново и прекрасно оборудованном горячими заботами высокородного пана Яна Гола, здешнего городского главы. Собравшихся было столько, что довольно просторный зал едва мог вместить всех желающих. Это еще раз подтвердило, что чехи проявляют гораздо большую склонность к чешскому языку, чем к любой другой чужой речи, в том числе и немецкой. Хотя до этого шли три немецких спектакля, ни на одном из них не было столько зрителей, как на этом чешском. Все играли превосходно, но в первую очередь громкой похвалы были удостоены: Алик. Паирова, играющая Бибиану, за свое живое чувство, приветливую непринужденность и прекрасный костюм, далее Шерметова, Матейчек, Гольцбах и Жочек... Все остальные также вызвали похвалу присутствующих... Немалый доход, полученный от спектакля, отдан несчастным погорельцам. Таким образом, была достигнута двойная цель, а именно патриотическая и благотворительная»<sup>23</sup>.

В таком же духе были выдержаны и другие статьи, посвященные любительским спектаклям. Сначала говорится о их популярности («за час до начала спектакля театр был переполнен»), затем идут расширения в адрес каждого актера: список «особо отличившихся своим талантом и знанием чешского языка» включает, как правило, всю труппу.

Лишь с 30-х годов в чешской прессе начинают раздаваться голоса,

<sup>22</sup> J. Beneš. Zkušenosti z ochotnické praxe. Praha, 1959, s. 38.

<sup>23</sup> J. Vondráček. Dějiny..., II, s. 535.



*Сцена из пьесы «Чех и немец» Я. Штепанка.  
Гравюра 1821 г.*

призывающие покончить с положением, когда огульно хвалится все, что делается под лозунгом патриотизма: «vše je hezké, co je české» («все то хорошо, что чешское»). Представители новой театральной критики Й. К. Хмеленский и Й. К. Тыл в своих справедливых, нередко довольно резких статьях и рецензиях большое внимание уделяют театральной жизни Праги и провинции, вопросам эстетики, исполнительскому мастерству Сословного театра и любителей. «Критика не должна щадить и актера-любителя, или дилетанта,— пишет Тыл в 1833 г.,— поскольку он, делая большое общественное дело, подпадает под ее права. То, что между ними (т. е. профессиональными актерами и любителями.— Л. Т.) необходимо проводить грань, это я признаю. Однако я безусловно отрицаю, что актеры-любители имеют право избегать любого суда и своими ошибками испытывать терпение населения»<sup>24</sup>.

Что касается репертуара чешских любительских трупп XIX столетия, то он почти полностью совпадает с репертуаром пражских сцен<sup>25</sup>. Специальные правительственные указы неоднократно подчеркивали, что репертуар любителей должен строго придерживаться пражских образцов. «Ни одно театральное общество в Чехии не может ставить пьесы помимо тех, которые прошли цензуру для пражского Национального театра (имеется в виду Ностицкий театр.— Л. Т.) и были разрешены к постановке,— читаем мы в предписании губернского правления от 26 июля 1824 г.— Для того чтобы этого предписания придерживались как можно точнее, я приказываю комиссару областной полиции потребовать от каждого директора театральной труппы, находящейся в его области, список всех пьес, постановку которых он намерен осуществить. Этот список, изготовленный в двух идентичных экземплярах, содержащий точные данные: издана ли пьеса, либо находится в рукописи, где была опубликована, в каком году и у какого издателя,— необходимо послать мне для официального рассмотрения... Пьесы новые, либо те, которые не вошли в вышеупомянутый список, но которые директор труппы желал бы поставить на сцене, ныне и в будущем необходимо предоставлять мне для просмотра и вынесения решения. Комиссар областной полиции обязан поставить в известность о данном предписании директоров всех театральных обществ»<sup>26</sup>.

В начале XIX в. пьесы переписывались от руки, лишь позже, с 20-х годов, провинциальные будители получили возможность пользоваться изданными текстами: в 1819—1825 гг. вышли три серии «Нового чешского театра» В. Крамериуса, книги «Театр Штепанка» (1820—1823), «Театр Клипперы» (1825—1830). Кроме того было издано отдельными сборниками несколько комедий Штепанка и Клипперы. Эти пьесы наряду с популярными в то время переводными комедиями Коцебу и составляли основной фонд репертуара чешского любительского театра.

<sup>24</sup> J. K. Tyl. Spisy, sv. 15. Praha, 1960, s. 16.

<sup>25</sup> См.: А. Н. Пыпин. Мои заметки. М., 1910, стр. 244—245.

<sup>26</sup> J. Vondráček. Dějiny.., II, s. 593.



*Сцена из пьесы «И добroe утро!» В. Кличперы.  
Гравюра 1820 г.*

Характерно, что этот репертуар оставался почти неизменным в течение всего XIX столетия. Ян Ладецкий в своей работе<sup>27</sup>, охватывающей историю любительского театра за период 1780–1894 гг., на основании анализа деятельности 159 любительских трупп установил, что за это время было сыграно 18 147 спектаклей, в том числе 7530 чешских и 10 617 немецких. Из них 944 приходится на долю Тыла и 610 — на долю Клицперы. Необходимо подчеркнуть, что любительские театры в отдельные периоды истории страны были единственными, где не исчез классический репертуар, где на протяжении двух столетий не переставал звучать голос основоположников чешской национальной драматургии.

Видимо, причину этого следует искать в их близости к народной драме, к «соседскому» театру, на котором и было воспитано чешское население. Клицпера, Тыл и другие национальные драматурги пользовались теми драматическими и сценическими формами и приемами, которые были им хорошо знакомы по представлениям народного театра. Достаточно проследить, какое влияние оказала народная драма на их творчество. В их пьесах, главным образом комедиях и сказках, мы найдем много моментов, сближающих их произведения с народной драматургией. Прежде всего можно говорить о введении отдельных драматургических приемов народного театра в их произведения. Это и почти полное отсутствие последовательно развивающегося сюжета с завязкой и развязкой, замененного цепью комических диалогов и забавных сцен; и частое обращение к комизму бытовых положений — стиль, широко распространенный в народных сценах и комедиях; и сочетание драматического с комическим — один из важных факторов, способствующий развитию реалистических элементов в бытовой драматургии. Можно говорить также о разработке речевого комизма, игре каламбурами, использовании колоритных зазывов уличных продавцов, народных танцев и песен.

Это влияние, которое народная драма оказывала в течение всего периода формирования национальной литературы на творчество первых чешских драматургов, и явилось одной из причин популярности их на любительских сценах. К тому же пьесы Клицперы, Тыла, Ираска необычайно близки любителям, ибо они повествуют о них и обращаются непосредственно к исполнителям и зрителям.

Безусловно, круг пьес, входящих в основной репертуарный фонд любительских трупп, ограничен техническими и другими возможностями любителей. Пьесы Тыла, Клицперы и других авторов удобны для постановки их на любительской сцене, не располагающей сложными декорациями и приспособлениями<sup>28</sup>. Оформление спектакля сводилось главным образом к простейшим предметам обстановки. В то же время были и

<sup>27</sup> J. Ládecký. *Ceská divadla ochotnická*. Praha, 1895.

<sup>28</sup> Любители играли, как правило, на импровизированных сценах — чаще всего в залах гостиниц, трактиров, школах, частных домах, зданиях бывших монастырей. Лишь с 30-х годов XIX в. в городах появляются помещения, специально выделяемые для театральных целей.

эффектные в зрелищном отношении сцены, не требовавшие сложных сценических приспособлений. Таковы многочисленные батальные сцены, сцены приемов, уличные сценки. Все это также способствовало тому, что пьесы удерживались в репертуаре любителей в течение всего XIX, а отчасти и первой половины XX столетия.

В воспоминаниях современников, в художественной литературе можно встретить указания на то, как живо и непосредственно реагировала публика на игру любителей. Часто публика даже принимала непосредственное участие в спектакле. Сами актеры провоцировали ее на подобные действия, включая в свою игру намеки на события, происходящие в данном месте, высмеивая отдельных лиц, хотя, конечно, это было возможно только в небольшом местечке. Здесь достигался идеальный контакт со зрителями.

Любительские театры проделали огромную работу по подготовке населения к восприятию спектаклей профессионального чешского театра, в активизации общественно-культурной жизни всей страны. Каждый чешский спектакль превращался в патриотический праздник, значительное событие, привлекающее большое количество народа.

Чешские любительские спектакли стали первыми общественными собраниями, первыми манифестациями молодого буржуазного общества. Поэтому неудивительно, что они рождались в острой борьбе с австрийской бюрократической знатью, которая рассматривала активизацию чешской театральной жизни как одно из явных свидетельств пробуждения всей национальной культуры и национального движения. «Рекомендуется принять во внимание мнение его величества и в будущем осуществлять такие мероприятия, которые не только императорским чиновникам, власти на селе, но и всем мещанам строжайше запретят играть и устраивать личный театр и ставить комедии... вам рекомендуется постепенно ограничить и тормозить постановки комедий... в городах и селах»<sup>29</sup>, — читаем в постановлении императорской канцелярии в Вене уже в 1801 г.

Драматургам было запрещено касаться в пьесах политических вопросов, принципов общественного порядка, социальных вопросов, государственных учреждений, аристократии и членов аристократических семейств, правительства, официальных органов, отношений между супругами, критиковать законы, выводить на сцене духовных лиц, по сути дела запрещалось все то, что составляет материал драматических произведений.

Особенно строго относились официальные органы к постановкам чешских пьес, справедливо полагая, что «сценическое осуществление их может оказать на зрителей гораздо более вредное влияние, чем то, которое оказывается при их чтении».

Все увеличивавшееся количество указов и постановлений, направленных на удушение любительского движения, свидетельствовало о растущей силе театра, о той большой роли, которую он играет в национальной общественно-культурной жизни Чехии XIX столетия.

<sup>29</sup> J. Vondráček. Dějiny.., II, s. 595.

Ю. И. РИТЧИК

*Москва*

## *Шекспировские спектакли в пражском Временном театре*



Упорная борьба чешского народа за создание самостоятельной, независимой от немецкой, регулярной театральной сцены, продолжавшаяся на протяжении всей эпохи национального возрождения, завершилась 18 ноября 1862 г.: в этот день в Праге постановкой исторической трагедии чешского поэта Витезслава Галека «Король Вукашин» был открыт театр, официальное название которого гласило «Королевский земский временный театр в Праге» и который вошел в историю чешского театрального искусства как Временный театр.

Эпитет «временный», появившийся при определенных исторических обстоятельствах (предполагалось, что сразу же после его открытия начнутся и будут быстро завершены работы по строительству более крупного, презентативного или, как говорили современники, «достойного» Национального театра)<sup>1</sup>, иногда служит источником известной сдержанности при определении места и значения этого театра в развитии чешского театрального искусства XIX столетия. Между тем исследования последних лет, посвященные художественной практике Временного театра, творчеству его виднейших актеров и режиссеров<sup>2</sup>, убедительно свидетельствуют о том, что он был закономерным этапом в развитии чешской театральной культуры и во многом подготовил и предопределил утверждение сценического реализма в стенах своего преемника — Национального театра, открывшегося лишь в 1881 г. и восстановленного после пожара в 1883 г.

<sup>1</sup> Подробнее см.: Ю. И. Ритчик. Театральный вопрос в чешском национальном движении в 50-е — начале 60-х годов XIX в. — Сб. «Культура и общество в эпоху становления наций». М., 1974, стр. 136—148.

<sup>2</sup> L. Klosová, Kolárové. Tři herecké portréty 19. století. Praha, 1969; «Dějiny českého divadla», III (в печати; рукопись в Кабинете по изучению чешского театра, Прага); Ю. И. Ритчик. Русская драматургия на сцене пражского Временного театра. — Сб. «Межславянские культурные связи». М., 1971, стр. 148—158.

Пражский Временный в течение двух десятилетий (сколь относителен здесь эпитет «временный») был ведущей чешской сценой, идеально-художественные достижения, мастерство актеров и режиссеров, репертуарная политика, само существование которой оказывали принципиально важное влияние на театры в других чешских городах, на многочисленные любительские труппы в провинции, на бродячие театральные общества, словом, на всю театральную жизнь страны. Чешский ученый М. Погорский пишет, имея в виду прежде всего пражский Временный театр: «...в 60-е годы впервые театральные сцены, несмотря на все недостатки, дали возможность консолидировать актерский ансамбль и заложить фундамент для художественной деятельности в будущем театре «национальном»»<sup>3</sup>.

Одна из основных задач, встающих перед любым новым театром, заключается в создании своего собственного репертуара. Такую задачу пришлось, естественно, решать и драматической труппе Временного театра.

Следует помнить, что коллектив Временного театра состоял из двух трупп — драматической и оперной, спектакли которых чередовались, ряд актеров был занят и в драматических и в оперных постановках. Такое сотрудничество имело немаловажное значение для драматической труппы, так как чешская опера в «эпоху Временного театра» (термин, распространяемый на театральную жизнь Чехии 60—70-х годов прошлого века) достигла необыкновенно высокого уровня, связанного в первую очередь с расцветом чешской музыкальной классики, особенно с творчеством Б. Сметаны, который в течение почти десяти лет был заведующим музыкальной частью Временного театра и многое сделал для его художественно-эстетического развития. В эти же годы на сцене Временного театра были осуществлены постановки таких шедевров оперного искусства, как «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки (последняя при непосредственном участии М. А. Балакирева). Эти и другие темы, связанные с музыкальным творчеством во Временном театре, рассматриваются в фундаментальных трудах И. Ф. Бэлзы («Чешская оперная классика». М., 1951; «История чешской музыкальной культуры», т. II, 1973 и др.).

Наиболее трудными были первые годы, ибо число спектаклей после перехода чешских актеров во Временный театр из Сословного, где они играли раз в неделю (остальные дни были заняты немецкими актерами), резко увеличилось. «Сначала здесь играли три раза в неделю, а начиная со второго сезона уже каждый день», — вспоминает современник<sup>4</sup>.

В течение 20 лет во Временном театре были осуществлены сотни самых разнообразных постановок, среди которых мы находим и пьесы отечественных авторов старшего (Й. К. Тыл, В. К. Клицпера) и младшего (Э. Боздех, В. Галек, Г. Пфлегер-Моравский, Я. Неруда) поколений,

<sup>3</sup> «Dějiny české literatury. III. Literatura druhé poloviny XIX století». Praha, 1961, s. 91.

<sup>4</sup> K. Šípek. Vzpomínky na Prozatímní. Osm kapitol z minulosti českého divadla. Praha, 1918, s. 20.

и классические шедевры Мольера, Вольтера, Гете, Шиллера, и произведения тогдашних современных французских и немецких драматургов.

Огромную роль в становлении репертуара театра, в росте актерского и режиссерского мастерства, общего уровня театральной и вообще художественной жизни Чехии сыграли шекспировские постановки, осуществленные на сцене пражского Временного театра в 60—70-е годы XIX в.

К этому времени традиция переводов и постановок Шекспира была довольно длительной. Уже деятели первого, просветительского, этапа национального возрождения, решая стоявшие перед ними общественно-культурные задачи, постоянно обращались к творчеству великого английского драматурга. Так, в 1786 г. Карелом Игнацем Тамом, одним из идейных руководителей патриотов, группировавшихся вокруг театра «Боуда», был переведен на чешский язык «Макбет». Через шесть лет Прокоп Шедивы переводит «Короля Лира», которого играли в Праге, предположительно в театре «У Гиберну». Годом раньше ставился «Гамлет» в переводе Йозефа Якуба Тандлера.

Первые чешские переводы Шекспира осуществлялись, однако, не с оригинала, а с весьма многочисленных немецких переводов, зачастую рукописных, имевшихся в распоряжении той или иной театральной труппы. К примеру, перевод П. Шедивого представляет собой скорее адаптацию шекспировской трагедии, чем ее точное воспроизведение на чешском языке. В нем не только переставлены отдельные явления, но и выкинуты целые сцены, текст пестрит вставками собственного сочинения, некоторые действующие лица, например шут, отсутствуют.

Подлинный Шекспир зазвучал впервые на чешском языке 13 декабря 1835 г., когда в Сословном театре был дан «Король Лир» в переводе замечательного чешского театрального деятеля — драматурга, актера и режиссера Йозефа Каэтана Тыла. Тыл переводил с языка оригинала и размером оригинала<sup>5</sup>. Важность этой премьеры для чешского театра была сразу понята современниками: перевод приветствовали Йозеф Красослав Хмеленский, первый чешский профессиональный театральный критик, и А. Мицлер, ведущий пражский немецкий критик, профессор классической филологии и эстетики Карлова университета.

1850-е годы отмечены небывалым ростом интереса к творчеству Шекспира. Именно в это десятилетие Шекспир становится непременным фактором живого художественного процесса в Чехии. Его активно и высококвалифицированно переводят Йозеф Колар, Франтишек Доуха (кстати, первый чешский переводчик Данте), Ладислав Челаковский, Ян Йозеф Чейка. Ведущий театральный деятель 50-х годов, редактор журнала «Люмир» Фердинанд Бржетислав Миковец энергично добивается многотомного издания произведений Шекспира.

26 апреля 1854 г. на заседании членов Чешского Музея, проходившем под председательством Яна Евангелиста Пуркине в присутствии таких

<sup>5</sup> Убедительные доказательства этого содержит статья: O. Vočadlo. J. K. Tyl a Shakespeare.— «Listy z dějin českého divadla», I. Praha, 1954.

деятелей национальной культуры, как Павел Йозеф Шафарик, Вацлав Ганка, Карел Яромир Эрбен, принимается знаменательное решение — поручить издательству Музея «Матица ческа» выпуск полного собрания произведений великого английского драматурга.

Это было выдающееся культурное начинание в духе лучших традиций чешского будительства, имевшее немаловажное значение для укрепления чувства национальной значимости, национального самосознания чехов. Дело в том, что чешское издание полного Шекспира предвосхитило аналогичного рода предприятия во многих европейских, в том числе славянских, странах. Так, к примеру, полный польский стихотворный перевод под редакцией Ю. Крашевского (перевод, впрочем, признанный единодушно в Польше и за ее пределами превосходнейшим) относится к 1875 г.

В России полный стихотворный перевод Шекспира был издан Н. В. Гербелем совместно с Н. А. Некрасовым в 1865—1868 гг. при участии лучших русских переводчиков. Следует, однако, помнить (в некоторых работах чешских шекспироведов об этом факте забывают<sup>6</sup>), что *первый*, пусть прозаический, но *полный* перевод Шекспира на русский язык был предпринят Н. Х. Кетчером уже в 30-е годы.

Издание Шекспира на чешском языке продолжалось около 17 лет, начавшись «Ричардом III» в переводе Фр. Доухи и завершившись в 1872 г. «Периклом».

В 50-е годы появляются и первые серьезные работы, посвященные трактовке и анализу идеиного и эстетического содержания шекспировского наследия. Это статьи Вацлава Болемира Небеского 1851—1852 гг. и Якуба Малого («О переводе классиков, в особенности Шекспира», 1854 г.) в журнале «Часопис Ческого Музея».

Наконец, в 1857 г. (1 марта) произошло событие, которое явило собой в известном смысле поворотный момент в жизни чешского театра и было связано именно с именем Шекспира. Чешская труппа Сословного театра сыграла шекспировского «Кориолана», опередив на полтора года немецкую труппу этого театра. «На что не отважился пражский немецкий театр с его долгой традицией, осыпанный всеми богатыми преимуществами своего привилегированного положения, на то решилось руководство чешского театра с его бедным актерским ансамблем в одном из дневных спектаклей, которыми была строго ограничена его деятельность»<sup>7</sup>.

«Кориоланом» чешская труппа не только положила начало репертуарной эманципации (до сих пор она не рисковала играть пьесы иностранных авторов до аprobации их немецкими актерами), но и убедительно продемонстрировала свою способность к самостоятельному художественному развитию и даже к созданию оригинального актерского стиля. Мартовская

<sup>6</sup> O. Vočadlo. Český Shakespeare. Předmluva.— «William Shakespeare. Komedie», I. Praha, 1959, s. 5—62. Сравнение с переводами Шекспира в других славянских странах см. стр. 37.

<sup>7</sup> J. Bartoš. Prozatímní divadlo a jeho činohra. Praha, 1937, s. 51.

премьера помогла чешским актерам до конца осознать свою независимость по отношению к немецким коллегам, свою ведущую роль в пражской театральной жизни.

Не меньшее значение «Кориолан» и другие шекспировские постановки сезона 1857/58 г. имели для воспитания эстетического вкуса театрального зрителя, в составе которого после 1848 г. происходили значительные изменения, связанные с эволюцией социальной структуры такого крупного промышленного центра, каким стала Прага. Если раньше, писал В. Галек, «эстетический желудок нашей публики, не выбирая, переваривал все, эстетическое мнение (публики) не ведало никаких критериев, ей нравилось все», то после вышеназванных постановок «публика стала способна к оценке, поскольку у нее благодаря Шекспиру появились уже критерии»<sup>8</sup>.

Таким образом, к моменту открытия Временного театра налицо были предпосылки широкого и плодотворного обращения к Шекспиру в новых условиях существования самостоятельной чешской профессиональной сцены.

Первой пьесой Шекспира во Временном театре стала комедия «Много шума из ничего», в рецепции на которую Ян Неруда, являвшийся в течение 20-летней «эпохи Временного театра» его постоянным критиком и рецензентом и оставивший бесценный для историков чешского театра материал в виде нескольких томов статей, рецензий и обзоров театральной жизни 50—80-х годов, писал: «Широкий, спокойно текущий английский юмор имеет в лице пас, чехов, благодарную публику, да и вообще английский дух, отражающийся в плодах драматургии, пользуется расположением скорее у нашей, менее испорченной публики, нежели у какой-либо другой»<sup>9</sup>.

За 20 лет деятельности Временного театра чешские зрители увидели «Отелло» и «Гамлета», «Венецианского купца» и «Короля Лира», «Юлия Цезаря» и «Укрощение строптивой», «Много шума из ничего» и «Ричарда III», короче говоря, все основные драматические создания английского гения. При этом большинство шекспировских произведений в условиях, когда пять реприз считались уже немалым успехом (ограниченный контингент публики в те годы не позволял часто повторять один и тот же спектакль, требовалось постоянное обновление репертуара), исполнялись с неизменным успехом по многу раз. Так, например, по 25—30 реприз выдержали «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь». А комедия «Двенадцатая ночь, или Как вам угодно» побила все рекорды, достигнув во Временном театре 37 реприз!<sup>10</sup>

<sup>8</sup> V.' Hálek. Feljetony. Praha, SNKLHU, 1959, s. 453, 455.

<sup>9</sup> J. Neruda. České divadlo, II. Praha, 1951, s. 23.

<sup>10</sup> Даные взяты из рукописных указателей по Временному театру, составленных А. Киттлом и хранящихся в Кабинете по изучению чешского театра (Прага), а также статьи: L. Klosová. Shakespeare na českom javisku v druhej polovici 19. storočia.— «Slovenské divadlo», 1964, N 2, s. 197—212.

Ярким свидетельством широчайшего распространения творчества Шекспира в чешском обществе стало празднование 300-летней годовщины со дня рождения великого драматурга в 1864 г., проходившее в Праге с небывалым размахом и торжественностью. Для подготовки его еще осенью прошлого года была создана специальная комиссия во главе с В. Галеком.

Программа шекспировского фестиваля, продолжавшегося шесть дней, с 18 по 23 апреля, включала в себя драматические спектакли «Много шума из ничего» (18.IV), «Ромео и Джульетта» (19.IV), «Кориолан» (20.IV), «Венецианский купец» (22.IV), оперу Дж. Россини «Отелло» (21.IV) и вечер «Слава Шекспиру» (23.IV), который был организован в Новомнестском театре «Умнелецкой беседой» («Художественный клуб») — творческим объединением литераторов, художников, музыкантов вместе с национальным хором «Глагол пражский» и культурно-спортивным патриотическим обществом «Сокол» и в котором принимали участие драматическая и оперная труппы и оркестр Временного театра, скрипичный ансамбль консерватории, вокалисты пражских храмов, т. е. лучшие художественные силы чешской столицы.

Шекспировские торжества были задуманы не только как дань уважения одному из величайших гениев человечества, но и как демонстрация зрелости чешской национальной культуры, зрелости чешской нации, шагающей, несмотря на отсутствие национальной независимости, в ногу с общеевропейским культурным развитием. «Только подлинно просвещенный народ способен воздать должное искусству гения. «Умнелецкая беседа» предприняла действительно огромное дело — чествование Шекспира, дело, важность которого выходит за пределы возвышенных художественных целей, имеющее бесспорный вес и в национальном и в политическом отношении... это самое прекрасное подтверждение духа нашего народа, разнообразные притеснения которого не помешали распуститься цветку таких размеров и такого великолепного колорита», — писал Я. Неруда<sup>11</sup>.

Необыкновенной грандиозностью отличалось устроенное в последний вечер шествие шекспировских героев, в котором участвовали около 250 профессиональных актеров и актеров-любителей. Бедржих Сметана написал к шествию специальный торжественный марш. Это было не первое обращение великого чешского композитора к шекспировской теме. Еще в 1858 г., в бытность свою в Швеции, Сметана, испытавший сильное идеино-эстетическое воздействие со стороны Шекспира, создал симфоническую поэму «Ричард III».

Композиция шествия и эскизы костюмов, решенные в празднично-романтическом духе, принадлежали одному из самых значительных чешских художников XIX в. Карелу Пуркине.

У всех, кто находился в тот вечер в Новомнестском театре, это зрелище навсегда оставило неизгладимое эстетическое впечатление. Один из современников писал: «Уже идут... Шествие открывает Кориолан, за ним

<sup>11</sup> J. Neruda. České divadlo, II, s. 297.



Шествие шекспировских героев.  
Гравюра на дереве по эскизам К. Пуркине



Шествие шекспировских героев.

Гравюра на дереве по эскизам К. Пуркине

Цезарь, потом кровожадный Шейлок... темный Отелло... прекрасная Дездемона, свою равную Виолетта... немеркнущий пример чистой любви — Ромео и Джульетта... Гамлет... с несчастной Офелией... словно из гранита изваянные персонажи королевских драм — Генрихи и Ричарды... сломленный несчастиями Макбет... Фальстаф... Всех захлестнула волна восторга, какое-то время публика словно находилась в царстве грез и мечтаний, встречала некоторых персонажей особенно радостными приветствиями, предчувствуя, что увиденное будет наслаждением неувядаемых воспоминаний»<sup>12</sup>.

Особую значительность шествию придавало то обстоятельство, что в нем принимали участие многие популярные деятели национального движения и культуры того времени. Например, «темного Отелло» изображал Йозеф Барак, известный политический деятель-младочек, в костюм Гектора был облачен Мирослав Тырш, педагог-мыслитель, основатель «Сокола», и т. д.

Успехи шекспировских постановок во Временном театре были неразрывно связаны с именем Й. И. Колара (1812—1896), крупнейшего чешского актера прошлого века как по масштабу дарования, так и по глубине и силе воздействия на актеров своего и последующих поколений. Принадлежа в 40—50-е годы к радикальному крылу буржуазной демократии, Колар был одним из основных создателей и практических исполнителей программы чешского буржуазно-демократического театра, исторически объективно пришедшей в эти годы на смену мелкобуржуазной, патриархально-просветительской театральной концепции Й. К. Тыла. Эстетические взгляды Колара-романтика, восторженного поклонника философии Гегеля, Шлегеля, Жан Поля, нашли отражение в его драматическом творчестве. Как и полагается в романтических драмах, лейтмотивом здесь является тема взаимоотношений личности и общества, роли выдающегося человека в истории, раскрываемая в образах сильных, героических, страстных людей. Лучшие из драм Колара относятся к вершинам чешской исторической драмы той поры и отражают последовательные этапы развития чешской буржуазной театральной культуры 40—70-х годов, ее демократические, а подчас революционные тенденции. Это прежде всего «Моника» (1846), идея которой зародилась — по признанию ее автора — при чтении гегелевской «Феноменологии духа», «Смерть Жижки» (1850), «Магелона» (1852), «Муравьи» (1869, переработка запрещенной и не сохранившейся даже в рукописи политической сатиры «Число 76, или Прага сто лет назад»), «Пражский еврей» (1871).

И на сцене Й. И. Колар был ярким представителем романтического стиля, оставаясь верен ему и в 70-е годы, когда в игре наиболее талантливых актеров молодого поколения все явственнее проявлялись элементы сценического реализма, воцарившегося затем в Национальном театре, и когда игровая манера Колара с ее приподнятостью, величавой торжественностью, возвышением образа над действительностью, с повышенной дек-

<sup>12</sup> Цит. по: V. Volavka. České malířství a sochařství 19. století. Praha, 1968, s. 123.

ламацией, с обязательным подчеркиванием музыкальной ткани стихотворного текста начинала восприниматься как анахронизм.

«Все театральное творчество Йозефа Иржи Колара можно назвать первым большим целеустремленным усилием по вовлечению чешского театра в орбиту европейской культуры»<sup>13</sup>. И едва ли не главной формой выражения этого усилия было неустанное желание Колара переводить, играть, ставить, пропагандировать среди соотечественников произведения великого английского драматурга. Колар перевел на чешский язык четыре пьесы Шекспира — «Макбет» (премьера 20.1.1839), «Венецианский купец» (8.12.1839), «Укрощение строптивой» (1.1.1847), «Гамлет» (20.11.1853). Эти переводы вышли позднее отдельными изданиями, как правило, дважды. Язык Колара-переводчика очень живой, богатый и подлинно сценический. Поэтому, например, «Гамлет» и «Макбет» еще долгое время игрались и в столичных театрах, и в провинции, и в любительских кружках именно в переводах Колара, несмотря на появление новых, более современных переводов.

Колару принадлежит также ряд шекспироведческих статей — «Женские характеры в драмах Шекспира» (1868), «Спор с Я. Малым о переводе «Гамлета»» (1883).

Галерея шекспировских героев, воплощенных Й. И. Коларом в течение его многолетней актерской практики, бесконечна. Перечислим только те из них, которые были созданы им во Временном театре, отметив лишь, что в Сословном театре Колар выступал в шекспировских спектаклях уже с 1838 г. Шейлок («Венецианский купец»), Ричард III («Жизнь и смерть короля Ричарда III»), Лир («Король Лир»), Фальстаф («Виндзорские кумушки»), Клаудий («Гамлет»), Лоренцо («Ромео и Джульетта»), Яго («Отелло»), Фальстаф («Генрих IV»)…

Подлинным украшением этой коллекции шекспировских образов, в которых в полной мере смог раскрыться колоссальный трагический талант Колара, был король Лир. «Лир, уже сам по себе великан по своей поэтической и мыслительной силе, является одновременно вызывающей наибольшую гордость драгоценностью актерского чешского искусства. Когда мы видим г-на Колара-старшего, первого нашего трагика, в этой гигантской роли, мы гордимся чешским талантом»<sup>14</sup>.

Это высказывание Я. Неруды, критика в высшей степени взыскательного и сурового, дополним еще одним его отзывом о Коларе в роли Лира. «Лир Колара подан в монументальных контурах, столь же резко изображены контрасты всегда вулканически извергающихся страстей Лира, Лир проходит перед нами как оссиановская фигура застывшего мрака»<sup>15</sup>.

Столь же великолепен был Й. И. Колар на сцене Временного театра и в образе Ричарда III. Отзывы об его игре, в которой «бурлили кровь и огонь», заставляют невольно вспомнить характеристику его коллеги по

<sup>13</sup> L. Klosová. Josef Jiří Kolář. Profil dramatika a divadelníka. Praha, 1968, s. 15.

<sup>14</sup> J. Neruda. České divadlo, III. Praha, 1954, s. 329.

<sup>15</sup> Ibid., s. 170.

амплиа — великого русского романтического актера П. С. Мочалова: «С исключительным совершенством играл он заглавную роль в «Ричарде III». Мрачная, зловещая фигура с огненным взором, с судорожными движениями, «исполинский образ какого-то змея-удава», по образному выражению Ап. Григорьева, вставал перед зрителями. Зритель холдел, когда в конце раздавался отчаянный крик Ричарда «Коня, коня! полцарства за коня!» Злодейская фигура Ричарда потрясала зрителей чудовищной глубиной своей преступности и вместе с тем импонировала им своей несгибаемой волей»<sup>16</sup>.

60—70-е годы в развитии чешской художественной культуры, главным образом и прежде всего литературы, характеризуются ростом реалистических тенденций, созданием программы реализма и утверждением реалистического направления. В театральном искусстве этот процесс проходил более медленно. Тем не менее в творчестве молодых актеров накопление и закрепление черт сценического реализма прослеживается со всей очевидностью, как ни скуча театральная память XIX в., как ни отрывочны сведения, факты, рассказы современников об актерской манере, сценическом стиле, относящиеся к указанному периоду.

Исключительно благодарным материалом для совершенствования актерского умения создавать на сцене образы реальных людей, объясняя их поведение реальными, в первую очередь социальными условиями их существования, проникать в психологическую сущность героя, лепить его портрет, используя реалистические средства, служили как раз шекспировские драмы. Реализм Шекспира, могучий, всеобъемлющий, осязаемый, настоятельно требовал адекватной сценической реализации. Работа над шекспировскими образами помогала новому поколению актеров успешнее и легче преодолевать устаревшие навыки и штампы романтического, мелодраматического стиля, сохранявшегося у старших коллег. Подтверждением этому может служить, к примеру, сопоставление исполнения роли Джульетты знаменитой чешской актрисой второй половины XIX в. Отилией Скленаржовой-Малой (1844—1912) в начале ее сценической карьеры и в период зрелости ее таланта.

Впервые актриса сыграла эту роль в 1864 г. Сыграла в целом успешно. Но в трактовке образа преобладали романтические черты, которые были уместны в сценах лирических и поэтических, но которые явно обедняли игру актрисы в драматических сценах схватки с «враждебной стихией». И внешние атрибуты, использованные Скленаржовой-Малой, не удовлетворили Я. Неруду, предупредившего молодую актрису об опасности подражания псевдоромантической манере игры. «Мы хотим напомнить мадмуазель еще раз, чтобы она не привыкала к отрывистой декламации, когда не обращается внимание на мысль, а все внимание сосредоточено на голосовых фокусах»<sup>17</sup>. Совсем другой образ своей героини создает

<sup>16</sup> С. С. Данилов. Очерки по истории русского драматического театра. М.—Л., 1948, стр. 225.

<sup>17</sup> J. Neruda. České divadlo, II, s. 217.



*Йозеф Иржи Колар в роли Ричарда III.*

*Гравюра неизвестного художника*

Скленаржова-Мала спустя полтора десятка лет. Ее Джульетта становится живым человеком, характер которой естественно изменяется в соответствии с испытаниями, выпадающими на ее долю. Юное, целиком охваченное любовной страстью существо — такова Джульетта в первых актах — превращается в неожиданно зрелую, сложную натуру в конце пьесы, причем эта метаморфоза в исполнении актрисы психологически убедительна. Победа реалистического начала не прошла мимо Неруды, он с удовлетворением констатировал это в одной из своих рецензий 1877 г.

Принципы сценического реализма, рождавшегося в стенах Временного театра, с наибольшей полнотой отразились в творчестве виднейшего чеш-

ского актера Франтишка Колара (1829—1895), племянника знаменитого романтика. Как и дядя, Колар-младший был выдающимся интерпретатором шекспировских образов. При этом важно отметить, что шекспировская тема в его актерской работе развивалась всегда крепко: от образов простых, одноплановых к сложным, несущим огромную смысловую нагрузку, требующим постоянного совершенствования и шлифовки. Так, в «Гамлете» Горация сменил Полоний, в «Венецианском купце» Грациана — Шейлок.

Одной из вершин чешского сценического искусства второй половины прошлого века стал исполнявшийся Фр. Коларом почти 50 лет образ ткача Основы из комедии «Сон в летнюю ночь». Игра Колара — Основы, доведенная до блеска как в отношении глубины психологического раскрытия образа, так и с точки зрения его внешней характеристики, стала почти легендарным феноменом в художественной жизни Чехии тех лет, не видеть хотя бы однажды который считалось непростительным для образованного чеха, со встречи с которым для многих и многих чехов началось знакомство с отечественным театром. Заслуга Фр. Колара заключалась в том, что в образе афинского ремесленника он с искренностью и душевной страстью показал значимость «маленького человека», жившего, правда, в далекие времена, но близкого современникам актера своей стихийной демократичностью, свойственной всем людям труда.

Масштабы сценического дарования Фр. Колара раздвигались его замечательным талантом художника-рисовальщика. Эта профессия всегда сопутствовала ему в театре. Еще в 1850 г. Колар окончил Академию художеств и активно сотрудничал как карикатурист и автор рисунков на бытовые и исторические темы в немецких иллюстрированных изданиях («Лейпцигер Иллюстрирте Цайтунг», «Дюссельдорфер Монатсхефте» и др.). После появления «Гумористических листов», первого чешского иллюстрированного журнала, основанного Й. Р. Вилимеком, Колар — его непременный участник, чутко реагирующий на все, в том числе на политические проблемы жизни чешского общества. Его рисунки широко обсуждаются, будоражат национальные чувства, а потому нередко бывают предметом судебных разбирательств.

Идеальное сочетание изобразительного таланта с талантом сценическим делает Фр. Колара единственной в своем роде фигурой в практике чешского театра прошлого века, особенно в области режиссуры. Сохранившиеся эскизы костюмов, сценические композиции явлений или чрезвычайно популярных в 60—70-е годы так называемых «живых картин», изображавших кульминационные события национальной истории либо мировой культуры, показывают, с каким умением их автор проникал в сущность драматического действия, раскрывая его коллегам по сцене или в костюмерной. Колар первым стал последовательно добиваться достоверности костюмов персонажей исторических пьес.

Игра двух выдающихся представителей актерской династии — Йозефа Иржи и Франтишка Коларов уже при их жизни была объектом сравнений и горячих споров. Природа их игровой манеры объяснялась зачастую



*Франтишек Колар.*

Фотография

тую различием их физических данных, темпераментов, характеров. Однако принципиальное различие состояло в том, что Й. И. Колар был и до конца оставался романтиком, а Фр. Колар неуклонно шел к сценическому реализму, и это становилось особенно наглядным при сравнении актеров в одинаковой роли. В рецензии на «Венецианского купца», где Фр. Колар сменил дядю в роли Шейлока, Неруда писал: «Один прекрасный Шейлок ушел, другой, не менее прекрасный, явился... Ненависть личная и национальная получила у Колара-старшего выражение более непосредственное, так сказать, более инстинктивное, у Колара-младшего — более рефлексивное; у первого было больше страстной крови, которая придавала

ненависти особую огневую красочность, у второго ненависть является уже холодной, непреложной убежденностью... тот действовал на зрителя, восприимчивого к непосредственным впечатлениям; этот убеждает, а затем и покоряет зрителя мыслящего; короче: Шейлок Колара-старшего может действовать так, как он действует, Шейлок Колара-младшего должен»<sup>18</sup>.

Особое значение для чешских актеров имели шекспировские образы простых людей, народные типы, народные сцены. В работе над ними такие мастера чешского театра, как Ян Кашка, Йозеф Секира, Индржих Мошна, Йозеф Франковский, Франтишек Фердинанд Шамберк, формировали и совершенствовали своеобразную чешскую национальную манеру исполнительства, чешский актерский стиль. Это в особенности относится к комедиям английского драматурга, наполненным фольклорными элементами, массовыми сценами с участием простого люда. Здесь простор для оттачивания искусства типизации безграничен, ибо — как тонко отметил в одном из своих исследований известный советский шекспировед А. А. Аникст — персонажи шекспировских комедий скорее типы, чем личности. Хрестоматийный пример — афинские ремесленники из «Сна в летнюю ночь», разыгрывающие пьесу в пьесе — о Пирате и Фисбе. Сцена ремесленников пользовалась у чешского зрителя исключительной популярностью, актеры широко использовали здесь словесную импровизацию, актуализировали некоторые внешние моменты, реагируя тем самым на острые проблемы жизни общества.

Каждая новая постановка Шекспира была школой для чешских актеров, выходя из которой они становились в духовном и художественном отношении богаче. Влияние Шекспира на сценическое искусство 60—70-х годов было абсолютно положительным, чего нельзя сказать с такой же однозначностью о воздействии на тогдашнюю чешскую драматургию. В третьем томе академической «Истории чешской литературы» мы читаем: «Шекспир являлся у нас в пятидесятые и шестидесятые годы фактором, способствующим подъему, потому что он вырвал чешское драматическое творчество из трясины плоских и дышащих равнодушием мелкобуржуазных ситуаций, дал ему примеры масштабно трактуемых образов, внутренний мир которых был наполнен остройшими конфликтами духа, мыслей и страстей. Однако одновременно Шекспир заводил чешских драматургов в тупик, ибо большинство из них стремились подражать лишь внешним, формальным чертам его творчества: трагические сцены, исключительность чувств и кровавые интриги, обыгрывание языковых моментов и философское обобщение народных типов»<sup>19</sup>.

Анализ масштабов и глубины воздействия Шекспира на тот или иной национальный театр позволяет многое понять во внутренней динамике развития этого театра, ибо нарастание либо, наоборот, спад интереса к Шекспиру всегда связаны с внутренними потребностями театра-реципиента.

<sup>18</sup> J. Neruda. České divadlo, II, s. 295. (разрядка Неруды. — Ю. Р.)

<sup>19</sup> «Dějiny české literatury,— III», s. 93.



*Отилия Скленаржова-Мала.*

*Фотография*

Широкое обращение чешского театра 60—70-х годов к шекспировской драматургии было продиктовано задачами достижения европейского уровня, задачами последовательного перехода от романтического к реалистическому сценическому методу. Следует полностью согласиться с высказыванием чешского театрovedа Я. Прохазки: «Проникновением и исполнением шекспировских шедевров на чешской сцене мы можем с полным правом определять и хронологически отмерять отдельные периоды в истории нашего театра»<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> J. Procházka. Pan Jan Falstaff českého obrození.— «Tylův Shakespeare v Kajetánském divadle». Praha, 1964, s. 62.

ЮЛИУШ СТАЖИНЬСКИЙ

*Варшава*

*Делакруа, Шопен  
и романтический орфизм*



Очень древний принцип внутреннего единства искусства — единства, сохраняющего своеобразие средств выразительности каждой области художественного творчества,— лег в основу эстетики романтизма. В предыдущие эпохи это единство рассматривалось преимущественно в аспекте связей между изобразительными искусствами и литературой, в соответствии с известным тезисом о «картинности поэзии» (*ut pictura poesis*). Романтизм расширил эти связи, стремясь охватить в полной мере взаимоотношения между живописью, музыкой, поэзией.

Некоторые романтики склонялись порой истолковать эти взаимоотношения как таинственные, даже непостижимые, а между тем не подлежит сомнению, что чаще всего изучение их допускает почти научную точность.

Интеллектуальные усилия, предпринимавшиеся с целью постижения изучаемых взаимосвязей, видимо, восходят к определяемой термином «орфизм» древней философско-эстетической концепции, по которой поэзия является изначальной силой познания человеческого разума. Орфей, личность полулегендарная, полуисторическая, оставался поэтом-жрецом (*vates*), первым звеном в «цепи вдохновенных идей», проходивших на протяжении многих веков. Эту роль Орфея Фабр д'Оливे, который сам был одновременно поэтом, музыкантом, филологом, философом и политиком, определил следующим образом: «...Орфей был истинным творцом поэзии и музыки, отцом мифологии, этики и философии; именно он послужил образцом Гесиоду и Гомеру, он указал дорогу Пифагору и Платону...»<sup>1</sup>.

Выдающийся знаток мифов и религий древних времен У. К. Гютри характеризует историческую роль Орфея сходно, хотя и менее высокочарно: «...Для древних Орфей не был только чем-то вроде всесильного заклинателя змей, который, зная могущество музыки, умел заставлять

<sup>1</sup> *Fabre d'Olivet. Les Vers dorés de Pythagore expliqués et ... précédés d'un discours sur l'essence et la forme de la poésie chez les principaux peuples de la terre.* Paris, 1813, p. 44—45.



ДЕЛАКРУА

*Автопортрет*

откликаться на звуки его мелодий все существа, одушевленные и даже неодушевленные. Это не могло казаться таким необычайным древним грекам, каким это кажется нам, потому что они глубже, чем мы, постигали тончайшие связи музыки с человеческим сознанием; но греки видели в Орфея нечто большее...»<sup>2</sup>.

Развивая свои взгляды на Орфея как на создателя религии или, скорее, новой философии, Гютри приходил к следующему выводу: «...Орфей был фракийским героем, который был тесно связан с культом Аполлона и который вследствие этого уже в юности восстал против культа Диониса, культа, глубоко укоренившегося во Фракии и по существу своему совершенно иного, чем культ Аполлона. Орфей был воплощением мира и душевной ясности, в нем видели художника, музыка которого обладала магическими свойствами просветления. И как певец он считался божественным, иными словами, его песни воспринимались как божественные, как рожденные богами и вселенной...»<sup>3</sup>.

Сочинения Фабра д'Оливе, Ламение, Балланша, Глеза, Сенанкура, Нодье свидетельствуют, что восходящие к такой трактовке орфические традиции в начале XIX в. были еще настолько сильны, что могли оказывать значительное воздействие на нарождавшийся романтизм<sup>4</sup>. К такому «орфическому универсализму» восходит, в частности, романтическая концепция взаимосвязей различных областей искусства, обусловившая стремление переводить звуки на язык красок, а краски — на язык звуков. Такого рода приемы, отмечаемые во многих произведениях романтического искусства, могут и в наше время быть предметом научного изучения психологии художественного творчества.

Делакруа, Бальзак, Гоффман, Гейне, Лист, Шопен, По, Бодлер — каждый из этих мастеров по-своему отстаивал такой принцип взаимосвязи слов, звуков и красок как в собственном творчестве, так и в трактовке других произведений.

Примером наблюдения романтиков над этими связями может служить ставшее знаменитым вышедшее из-под пера Листа описание того, как Делакруа слушал музыку Шопена: «Эжен Делакруа... был изумлен и поглощен видениями, наполнявшими воздух так ощутимо, что чудился их шелест. Размышлял ли он о том, какую палитру, какие кисти, какое полотно следовало бы взять, чтобы придать своим искусством жизнь этим видениям? Думал ли о том, что пришлось бы разыскать полотно, сотканное Арахной, кисть из ресниц феи, палитру с красками, взятыми у радуги?»<sup>5</sup>

Это место из книги Листа через несколько лет вспоминал Бодлер в этюде, который он посвятил жизни и творчеству Делакруа: «В своем

<sup>2</sup> W. K. Guthrie. *Orphée et la religion grecque*, traduit de l'anglais par J. M. Guilleman. Paris, 1956, p. 12.

<sup>3</sup> W. K. Guthrie. Op. cit., p. 59.

<sup>4</sup> Cf. Auguste Viatte. *Les sources occultes du romantisme*, t. II, chap. IV. Paris, 1928.

<sup>5</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956, стр. 220.



ШОПЕН

Портрет работы П. К. Норвіда

восхитительном этюде о Шопене Лист относит Делакруа к числу наиболее постоянных посетителей музыканта-поэта и рассказывает, как он любил погружаться в глубокую задумчивость, внимая звукам этой легкой и страстной музыки, напоминающей сверкающую птицу, которая порхает над бездной»<sup>6</sup>.

В 1930 г. Андре Ферран, уже пользуясь перспективой, открытой прошлым временем, возвращается к этому романтическому образу: «Художник, поэт, музыкант Делакруа пробуждает душу: он заставляет мыслить, потому что приносит естественные чувства всесторонне развитого человека. Вместо того чтобы ограничиться пределами своего искусства, пусть даже несколько расширенными, он стремится выйти за эти пределы, пользуясь средствами выразительности, покерпнутыми из других областей искусства, с целью воплотить мечты человека. Эжену Делакруа предрекали, что для полноты впечатления будут звучать симфонии в то время, как его прекрасные картины предстанут перед глазами зрителей»<sup>7</sup>.

В письмах Шопена мы находим среди прочих высказываний о романтическом созерцании произведений искусства такое, которое относится к юношеским годам великого музыканта, когда он, находясь вдали от родины и чувствуя свое одиночество, направился в полночь, в сочельник 1830 г. к собору св. Стефана в Вене: «Пришел, никого еще не было. Не ради богослужения, а для того чтобы в этот час всмотреться в это гигантское здание, стал я в самом темном углу у подножия готической колонны. Невозможно описать все великолепие, все величие этих грандиозных сводов. Было тихо, и только иногда шаги прислужника, зажигавшего в глубине храма светильники, нарушали мое забытье. За мною гробница, подо мною гробница... Только надо мною недоставало гробницы. Мрачная звучала во мне гармония... Больше чем когда-либо чувствовал я свою осиротелость»<sup>8</sup>.

Напомним, что это письмо написано и послано в Варшаву 26 декабря 1830 г.; его адресат, один из самых близких друзей Шопена, должен был вскоре очутиться в рядах сражающейся армии, и мы понимаем душевное смятение Фридриха, который, находясь вдали от близких, терзаясь ностальгической скорбью, охватившей его при мысли о родине и о его первой любви, в то же время испытывал чувство романтического подъема и, будучи музыкантом-поэтом, стремился воспеть героизм своих братьев, всей силой своего таланта погружаясь в рисовавшиеся ему, судя по этому письму, образы отчаянных битв: «...если бы я мог, то разбудил бы все звуки, какие только внушило мне слепое, бешеное, неистовое чувство, чтобы хоть отчасти угадать те песни, которые пело войско Яна (Собеского) и рассеянные отзвуки которых до сих пор блуждают по берегам Дуная».

<sup>6</sup> Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. Bibl. de la Pléiade. Paris, 1961, p. 1113.

<sup>7</sup> André Ferran. L'Esthétique de Baudelaire. Paris, 1933, p. 27.

<sup>8</sup> Ф. Шопен. Письма. М., 1964, стр. 202.

Такое представление о поэте-пророке и вожде, шествующем во главе своих войск во имя торжества справедливости, представление, рожденное польским освободительным движением, при всей своей национальной специфике было тесно связано с орфической концепцией романтизма.



Музыкант-поэт... художник-поэт... художник-музыкант... Запомним эти определения, которые мы не раз встретим у критиков и теоретиков романтического искусства; эти писатели применяют иногда и несколько загадочную формулу «поэт—поэт», чтобы подчеркнуть различие между истинным поэтом и литератором или версификатором, придавая последнему слову уничижительный смысл. Фабр д'Оливье поясняет, что «недостаточно, как указывал еще Платон, обладать поэтическим даром, недостаточно уметь слагать стихи, даже хорошие стихи, чтобы именоваться поэтом... нужен еще божественный восторг, то вдохновение, которое возвышает душу, озаряет ее, возносит, так сказать, в высшие области интеллекта... Истинная поэзия... зависит от тех первозданных идей, которые поэт постигает в природе человеческого интеллекта и которые воплощаются затем в реальных образах, создаваемых его гением»<sup>9</sup>.

Если сопоставить различные оттенки терминологии, то можно будет сделать вывод, что дефиниция романтическая близка к приводившейся уже нами орфической дефиниции поэта. Поэтические черты творчества Делакруа раскрыл Бодлер, но еще до него эти черты привлекали внимание, в особенности Теофиля Готье, который стал поэтом еще до того, как стал критиком: «О Пуссене говорили, что он был философом среди живописцев и художником среди философов. Можно было бы начертать на мраморном надгробии Эжена Делакруа: Здесь покоятся художник среди поэтов и поэт среди художников»<sup>10</sup>.

Применяя эту лапидарную формулировку, Готье раскрывает затем ее важное значение, так как ее можно считать не только характеристикой Делакруа, а и выражением романтической концепции искусства в целом: «В наши дни совсем забыли, что целью искусства является не точное воспроизведение природы, но скорее создание ее при помощи форм и красок, которые она предоставила нам, создание микрокосма, где могут существовать и возникать мечты, впечатления и идеи, рождаемые действительностью. Это — то, что постиг благодаря своей интуиции и интеллекту Делакруа, и то, что делало его живопись такой своеобразной, такой новаторской и такой необычной»<sup>11</sup>.

Хорошо известно, что Делакруа никогда не хотел ограничивать свои художественные стремления только областью живописи. Наоборот, он

<sup>9</sup> *Fabre d'Olivet*. Op. cit., p. 5—7.

<sup>10</sup> *Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Paul de Saint Victor. Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*. Paris, 1864, p. 398.

<sup>11</sup> *Théophile Gautier. Histoire du Romantisme*. Paris, 1874, p. 216.

прямо выразил желание, чтобы созерцание картины сопровождалось исполнением музыкального произведения и вместе с тем чтобы пластические образы приобретали пространственную перспективу. Эти смелые мечты начали осуществляться только в наши дни, и все же открывшиеся возможности далеки еще от полного использования их.

Уже Фабр д'Оливье напомнил нам, что сочетание воздействия, оказывавшегося различными видами искусств на участников древних орфических мистерий, создавало атмосферу общего эмоционального подъема: «...Все величие, вся сила и очарование, которыми обладают поэзия, музыка, живопись, применялись, чтобы возбуждать энтузиазм посвященных...»<sup>12</sup>. Именно этим путем постигали в древности и науку «говорить языком богов и пророков».

Такое сочетание различных видов искусств, как мы уже отмечали, можно найти у романтиков, в теории взаимопроникновения литературы и искусства. Среди писателей этой эпохи Бальзак принадлежит к числу тех, которые, быть может, придавали наиболее серьезное значение этому принципу.

«Златоокая девушка» — повесть, опубликованная в 1835 г. и посвященная Делакруа, сочинена так, что в ней слова и звуки гармонируют с колоритом Делакруа. В этом опыте, несомненно стимулирующем дальнейшие творческие поиски в том же направлении, Бальзак «обыгрывает» два цвета, сочетание которых характерно для многих картин Делакруа: красный, символизирующий кровь, и золотой — воплощение Маммоны<sup>13</sup>. Эта острота зрительного ощущения у Бальзака очень рано была постигнута Бодлером: «Я много раз удивлялся тому, что свойство, делающее великую честь Бальзаку, прошло мимо внимания критики: мне всегда казалось, что удивительная острота виdения была его главным достоинством»<sup>14</sup>. Этот аспект личности Бальзака-«визионера» был позже раскрыт Огюстом Роденом в его проекте памятника — произведении, раг excellence орфическом, рожденном романтизмом, но уже вписывающемся отчасти в развитие символизма, даже экспрессионизма.

Ведь это именно Бальзак в 1830 г. в одном из очерков «О художниках» написал слова, определяющие его собственный творческий идеал, столь близкий к орфическим концепциям романтизма: «...искусство — это религия. Так же как священнослужитель (*le prêtre*), художник стал бы позором человечества, если бы не имел веры. Если он не верит в себя, он не гений»<sup>15</sup>. А вскоре, в «Неведомом шедевре», Бальзак вложит в уста Френхофера настоящее исповедание веры под знаком Орфея: «Ах, чтобы увидать на одно мгновение, только один раз, божественно-прекрасную натуру, совершенство красоты, одним словом — идеал, я отдал бы все

<sup>12</sup> *Fabre d'Olivet*. Op. cit., p. 42.

<sup>13</sup> Georges Hirschfeld. *Balzac und Delacroix. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde...* der Universität Basel, 1946, p. 79—101.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire. Op. cit., p. 602.

<sup>15</sup> *Опыре Бальзак*. Собр. соч. в пятнадцати томах, т. 15. М., 1955, стр. 231.



20+

Шопен

### ШОПЕН В ОБЛИКЕ ДАНТЕ

Рисунок Делакруа

свое состояние. Я отправился бы за тобой в загробный мир, о, небесная красота! Как Орфей, я сошел бы в ад искусства, чтобы привести оттуда жизнь»<sup>16</sup>.



Многочисленные примеры показывают, что в романтическую эпоху орфические образы и концепции неразрывно связаны с дантовскими; вслед за Орфеем Данте стал первым человеком, которому удалось при жизни проникнуть в царство теней (ср. Inf. IV, 140: «...e vidi Orfeo...»). Ограничимся, однако, лишь одной цитатой, впрочем, весьма красноречивой. Вот что писал Балланш в 1827 г.: «Я хотел бы выразить великую мысль моего века... Бесстрашный гений Данте осуществил замысел, подобный тому, который меня волнует. Чтобы изобразить свой век, он совершил путешествие по трем мирам, представлявшим для него всю сокровенную сущность человечества... Подобно Данте, я хотел бы посетить неведомые места, где обитают мудрецы, где находится таинственная колыбель всех судеб человеческих»<sup>17</sup>.

Такое орфическое и дантовское странствие через века, предпринятое с целью найти ключ к постижению судеб человеческих, было совершено Делакруа, ибо можно сказать, что к нему относятся слова о странствиях по трем мирам, предпринятым с целью изображения своего века. Под впечатлением этих странствий Делакруа создал два величественных произведения, как бы две несокрушимые скалы, господствовавшие над обширным полем битвы, начавшейся в эту эпоху в 1822 г. картиной «Данте и Вергилий в аду» и закончившейся в 1846 г. «Гомеровским плафоном» в Сенатской библиотеке.

То было время преображения эстетической мысли, которое ни один художник не мог не почувствовать, даже не участвуя в нем активно, время великих социально-этических свершений Весны народов, ознаменовавшейся также наступлением нового периода эстетики в эпоху романтизма. Начиная с 1864 г. Бодлер указывал на эту революцию в области эстетической мысли.

«Уже в картине «Данте и Вергилий» и далее, вплоть до больших росписей Палаты пэров и депутатов, изображенное пространство, несомненно, обширно; но биография Эжена Делакруа не изобилует событиями. Для этого человека, наделенного такой смелостью и такой страстью, наиболее важной была борьба с самим собой; ему не требовалось далекие горизонты для того, чтобы эта борьба приобретала такое значение; революции и наиболее значительные события происходили под сводом черепа, в тесной и таинственной лаборатории мозга»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Оноре Бальзак. Собр. соч., т. 13, стр. 384. Cp.: Marc Eigeldinger. La Philosophie de l'Art chez Balzac. Genève, 1957, p. 60.

<sup>17</sup> Ballanche. Essais de Palingénésie sociale, t. I. Paris, 1827, p. V.

<sup>18</sup> Charles Baudelaire. Op. cit., p. 837.

С тех пор как в 1822 г. Делакруа начал цикл своих орфических странствий через века, он отождествлял себя, по-видимому, с дантовским персонажем; совершая свое путешествие, пусть даже ограниченное кругами дантовского Ада, он отыхал порой в спокойной зелени Елисейских полей; и вот мы поражены тем, что его спутником, его единственным другом оказывается откликающийся на все его мечты музыкант-поэт Шопен, о котором Делакруа сказал: «...это — наиболее истиинный художник из всех, которых я когда-либо встречал. Он принадлежит к числу тех немногих, которыми можно восхищаться и вместе с тем почитать»<sup>19</sup>.

Искренняя, тесная дружба объединяла обоих художников и была подобна как бы магическому сосуду, в котором рождались и созревали их творческие замыслы. И тогда на «Гомеровском плафоне» Делакруа облачил Шопена в одежды, предназначавшиеся для Данте, а сам принял облик Вергилия.

*Перевод Ю. Д. Туринцова*

<sup>19</sup> E. Delacroix. Correspondance générale, éd. A. Joubin, t. II. Paris, 1936, p. 112.

СТЕФАН ЯРОЦИНЬСКИЙ

*Varshava*

## *Романтизм или романтизмы?*



Целью этой статьи является попытка осветить некоторые малоизученные источники слабости романтической идеологии и рассмотреть различные ее проявления в тех или иных социально-общественных обстоятельствах.

С точки зрения историка культуры словом «романтизм» можно назвать ту определенную общую систему норм, образцов, традиций, которая в европейском искусстве — в одних его областях раньше, в других позже — сложилась в период между 70-ми годами XVIII в. и третьим десятилетием XIX в. и которая доминировала в сознании и поведении как мастеров культуры, так и ее реципиентов в течение всего XIX в., а в период своего заката, вплоть до самой середины XX в., представляла собой главный объект нападок со стороны почти всех авангардистских направлений, стремившихся вызволить культуру из-под этой власти и возвещавших наступление новой эпохи. Совершенно очевидно, что романтизм, царивший на протяжении такого длительного времени, должен был вмещать несколько течений, несколько «романтизмов», различавшихся не только родами отдельных искусств, каждому из которых в ходе своего развития были присущи определенные, специфические черты, но также — и, может быть, прежде всего — этногенетическими, региональными свойствами, если даже недостаточно реализованными в этом течении, то во всяком случае постулированными. Еще более важным было деление романтических направлений в зависимости от прогрессивности выражаемых ими общественных идеалов, определявшейся во многом силой протesta против социальной несправедливости. Однако всех романтиков безотносительно их родословной и искусства, которым они занимались, объединяло:

во-первых, повышенное ощущение разлада между человеком и созданной им культурой и естественное стремление к единству или преодолению того, что отделяет человека от действительности;

во-вторых, убежденность в том, что область искусства представляет собой более глубокую сферу человеческой души, чем разум и воля, а отсюда признание ее примата в духовной жизни личности;

в-третьих, культ искусства, особенно музыки, непосредственное всего связанной с эмоциональной сферой, в качестве заменителя религии.

Остановимся на первой из этих общих черт. В основе каждого великого искусства лежит этическая проблема. Художник, как любой человек, сознающий смысл своего существования, ищет правды или единения с миром, причем поиски эти нередко приводят к обличению «страшного мира».

Французская революция несмотря на провозглашенные ею лозунги не ликвидировала эксплуатации человека человеком, быстро уступив место олигархии. До тех пор пока романтик питал иллюзии относительно освободительных целей, выдвинутых революцией, не было принципиального противоречия между его художественными целями и потребностями буржуазного реципиента. Оно начало проявляться все более резко по мере того, как улетучивались надежды найти гармонию с окружающим. Наконец, сама свобода художника оказывалась весьма проблематичной в связи с утратой им в новом обществе определенной функции, а вместе с этим и обеспеченного материального существования, чтоаждодневно подтверждалось будничностью и прозаичностью его существования.

Ф. Шиллер, на опыте Французской революции убедившийся в том, что человеческую природу нельзя изменить вдруг, что человек должен дорасти до великой задачи общественного переустройства, выдвинул утопическую программу «эстетического воспитания», поскольку считал, что в возникшей ситуации человек может обрести свободу не в политике и не в общественной деятельности, а только лишь в сфере искусства, которое одно в состоянии создать в нем «die schöne Seele» («прекрасную душу»). Шиллер полагал, что красота, развивая лучшие черты человеческой природы, поднимет в конце концов моральный уровень общества и приведет к вожделенной гармонии между эгоизмом личности и потребностями человеческого коллектива. Перед художником, внутренне принявшим новую действительность, открывались только три возможности использовать свою личную свободу: или нести своим искусством отдохновение и облегчение людской доли; или стремиться несмотря ни на что к изменению этой действительности; или, наконец, демонстрируя свою независимость от нее образом жизни («богема»), нравами или хотя бы одеждой, отличающейся от буржуазного униформизма («дэндизм»), отвернуться от нее с презрением и сделать из своего искусства недоступную обычному восприятию наперснику своих интимнейших переживаний и мыслей. Иного пути не было.

Именно здесь вырисовывается довольно существенное различие между романтизмом французским и немецким. В то время как первый, вырастая из традиции картезианской мысли и Просвещения, черпает свою силу и динамизм в революции и, оставаясь верным республиканским идеалам, вносит решающий вклад в их распространение и помогает раздуванию очагов недовольства всюду, где господствует феодальное угнетение и тирания, в немецком романтизме революционный дух быстро перерождается в эстетический утопизм, а иногда, что еще хуже, в пангерманский национализм, тогда как демократические идеалы находят выход в квиетистическом

культе греческой республики. Нет ничего знаменательнее крутого поворота Фихте и его ученика Шлегеля, которые из защитников революции и террора превратились через пару лет в поборников Священного Союза и теократии.

Здесь не место углубляться в слишком сложную мозаику исторических реалий, определивших именно такой облик немецкого романтизма, но стоит, однако, обратить внимание на факт абсолютно парадоксальный, но вместе с тем чреватый своими последствиями: грезы о единстве Германии и Европы, в которой царил бы вечный мир и подлинный общественный порядок, гармонирующий с «религией сердец» христианских, а у отдельных авторов и с монархическим духом, родились в момент наибольшего расчленения Германии и накануне крупнейших катастроф и унижений. Я думаю при этом не столько даже о «Вечном мире» Канта, сколько о книге «Христианство или Европа» Ф. Новалиса и «Речах о религии» Ф. Шлейермакера. Конечно, обе эти книжки никогда не вышли бы в 1799 г., если бы первую не инспирировало любование утраченным раем идеализированного средневекового общества и если бы им обеим не предшествовал мощный интеллектуальный заряд Лейбница и Канта. Оба этих философа, хотя их и разделяло почти целое столетие, стремясь к преодолению восходящего к религии дуализма, раздиравшего Германию после Вестфальского мира, и разрешению конфликта между христианским универсализмом и национальными устремлениями, добились секуляризации и одновременно германизации христианской доктрины. Нужно также помнить, что Просвещение в Германии, а особенно в ведущем государстве империи — Пруссии, имело иной характер, чем во Франции или Польше. Его отличали дух протестантства и лояльность по отношению к правящей власти, зиждившаяся на доверии к династии Гогенцоллернов, привитом народу Фридрихом Великим. Поэтому и критическая мысль, не касаясь конституционно-правовых институтов, всю свою активность сосредоточивала и разряжалась в философской, эстетической, этической и религиозной проблематике. Экономические и общественные кризисы не изменяли политической ситуации в Пруссии. Существовала вера в то, что реформы могут произойти только «сверху». Все выше вздымались волны бесцельного бродяжничества людей, «выбитых из седла», в ожидании чуда, росли спрос на гениев и шарлатанов, тоска по чему-то, что «не от мира сего». Это общее настроение передавалось писателям и художникам. Они способствовали специальному формированию немецкого романтизма во всех его областях.

Значительным был также вклад Фихте в романтическую мысль. Поскольку его взгляды создавали преграду для развития кантовского критицизма, отрывая таким образом философию от опыта, они вновь направляли ее на бездорожье метафизической спекуляции, где вскоре заблистал Шеллинг, а вслед за ним Гегель и почти все немецкие романтики. Поэтому правильно заметил А. Герцен в своем «Дневнике» (VIII.1843), что «германский ум всегда проявлял склонность к туманным фантазиям и тому, чтобы расходовать свой талант и свой гений на пустое дело с одной

только целью — оказаться вне практических областей, которые зовут человека в жизнь»<sup>1</sup>.

Так проявилось стремление к тому, чтобы все противоположности и противоречия поставить на службу одной всеобъемлющей мысли, синтезирующей тезис и антитезис, свободу и власть, многообразие и единство, расслоение и связь, республику и монархию, протестантизм и католицизм, и в этом идеалистическом монизме обнаружить движущую силу и историческую миссию немецкого народа, несущего избавление Европе, погрязшей в грубом материализме, агонизирующй от безустанных освободительных войн народов и классов. Вот в этом-то метафизическом инкубаторе всех мифов XIX и XX вв. берут свое начало различные пангерманские, панславянские, панамериканские и прочие мессианизмы.

Отказываясь изменять окружающую его действительность, немецкий романтический художник соглашался самое большее на роль «облегчающего жизнь», злоупотребляя при этом идеализацией легендарного прошлого, и становился в один ряд с соглашателями и заступниками социальной системы, которая вначале вызывала в нем вполне естественный протест.

Прогрессивные идеи, проникавшие из Франции в Германию, вызывали ужас в умах выдающихся немцев, не исключая даже Гете, который, впрочем, прошел мимо и музыкального романтизма, зарождавшегося в песнях Шуберта, написанных на слова великого «олимпийца».

В идеалистической метафизике немецкого романтизма дело дошло до слияния человека с природой, гармонии с хаосом, мышления с бытием. В безграничной вере в творческую мощь разума, способного улучшать не только творения природы, но и ее самое создавать каким-то образом заново и независимо от опыта находить законы, какие должны бы ею управлять, исчезает также грань между религией и наукой, религией и искусством, наукой и искусством. Художник, по натуре своей богаче одаренный властью демиурга, имеет полное право занять привилегированное место в общественной иерархии, а музыке, этому «наиболее романтическому из всех видов искусств», принадлежит среди них ведущая роль.

Почему именно музыке? Объясняет это наиболее точно, но уже в середине XIX в., Генриетта Фейербах, сестра знаменитого философа: «Только музыка не нуждается в посредничестве мысли, воздействуя на чувственную впечатлительность, которая ближе нашему внутреннему «я», чем интеллект». Всякое пояснение этого было бы лишь более точной формулировкой идеи, красной питью проходящей от истоков романтического движения почти у всех немецких поэтов. Согласно Гофману, «музыка, пение являются выражением человеческого существования в его наибольшей полноте». Для Ж.-П. Рихтера суть романтической поэзии, которую невозможно определить словами, может выразить только музыка («Vorschule der Aesthetik», 1804). Ф. Шлегель значительно опережает Вагнера, говоря в 1799 г.: «...все есть музыка, когда смотришь на все глазами любви».

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Избранные философские произведения. М., 1950, стр. 342.

Когда Людвиг Тик признавался, что, слушая «Дон Жуана» Моцарта, он испытал ощущение, что «уже начиная с увертюры словно пелена спала с его глаз... ибо весь замысел композитора стал для него ясен и в результате вся глубина чувств, то, что странно и ужасающее, бесстыдно и мило, весело и трагично, все, что делает это произведение единственным в своем роде, перешло ему из ушей прямо в душу», — он тем самым приписывал музыке свойства, какими ни одно искусство в такой полноте не обладало. Ваккенродер остался навечно в умах немцев не столько благодаря утверждению, что «музыка — это порыв, сметающий пыль и грязь прозы жизни» и делающий душу чище и благороднее, ибо это только пародирование древних, сколько благодаря афоризму, вторая часть которого получила совершенно особое развитие: «Любить надо искусство, не художника, который лишь слабое орудие». Констатацию, что «художник лишь орудие», от утверждения, что «он является слепым орудием в руках темных сил, владеющих человеческой судьбой», отделяет лишь один шаг, и шаг этот был быстро сделан, его отзвук вплоть до заката романтизма все еще слышался не только в высказываниях Дебюсси, но и — со всей определенностью — у А. Шенберга: «Творчество художника относится к области инстинкта. Ясное сознание занимает в нем немного места. Он обладает ощущением, что все, что он создает, ему продиктовано. Можно сказать, что в нем действует какая-то темная сила, чьи законы ему не ведомы»<sup>2</sup>.

Не хватало только союза с дьяволом, но и этот персонаж явился в конце концов как перед очами Томаса Манна, чтобы, заключив договор с Леверкюном-Шенбергом, погрузить музыку в аналогичный хаос («Доктор Фауст»), так и независимо от Манна, что обнаружил К. Помян в бурлеске Виткевича («Соната Вельзевула»)<sup>3</sup>.

Все черты музыки оказались выявленными ранними немецкими романтиками и сделались как бы собранием правд, пожертвованных ими не только интеллектуальной культуре Германии, но и других народов, которые будут лишь с меньшим или большим сопротивлением и варьированием их преобразовывать и адаптировать. Итак, если взять за образец Англию, то для П. Шелли подлинный поэт есть тот, кто выражает словами то, что музыка «диктует его сердцу». Уолтер Патер во второй половине XIX в. скажет, что музыка — самое совершенное искусство, так как выражает только себя, и ее можно понять, лишь сравнивая с опытом, полученным от общения с другими видами искусств, легче уловимыми мыслью, стремящейся к конкретности. Уайльд трактует вопрос более парадоксально, утверждая, что «чем искусство более абстрактно и идеально, тем лучше отражает характер своей эпохи». Согласно Б. Шоу человек, который понимает музыку, понимает все виды искусств. Наконец, следует вспомнить (уже за пределами Англии) Э. По, который искал согласия между

<sup>2</sup> A. Schönberg. Harmonielehre. Wien, 1911.

<sup>3</sup> K. Pomian. Konfrontacje: Witkiewicz zredukowany do absurdu.— «Dialog», 1970, N 3, s. 106.

существом музыки и существом вселенной и предостерегал творцов музыки: «Если вы выражаете в звуках идеи слишком определенные, вы отбираете у музыки ее духовный, идеальный, внутренний и наиболее существенный характер. Вы доводите до исчезновения ее дивную мечтательность. Вы рассеиваете атмосферу мистицизма, в которой она лучше всего чувствует себя. Вы задерживаете дыхание сказки. Музыка становится тогда идеей осязаемой и легко уловимой, вещью земной и грубоей».

По, Патер и Уайльд уже выражают позицию, более близкую нашему времени, защищая автономию музыки от вторжения в ее сферу областей, чуждых искусству, а также от вульгарной ее интерпретации как со стороны слушателей, так и самих ее создателей. Музикальная критика согласно своей объяснительной функции, исполнять которую она призвана, сначала порицая как странности все отступления от музыкального языка классиков, начала замечать со временем их экспрессивную ценность и научила буржуазного слушателя расшифровку внешние герметической музыкальной символики. Погруженный в свою молчаливую изоляцию, художник находил все более изысканные средства или вызывающие афишировал интимные переживания..

Красноречивым примером служат Берлиоз («Фантастическая симфония») и Вагнер, тяготевший, однако, преимущественно к романтизированному эпосу. Но в буржуазном обществе даже искусство в полной мере субъективное не могло избежать процесса превращения в «продукт потребления».

Шимановский, испытавший на себе всю тяжесть романтического наследия, прекрасно постиг его черты, прежде всего господство этического момента над эстетическим (уже у Бетховена).

По мере того как отдельные виды искусства утрачивали статус кустарничества и становились профессиональными, они попадали под действие механизмов капиталистического общества. Время от времени взрывавшиеся в XIX в. петарды с девизом «искусство для искусства» были не чем иным, как демонстрацией протesta против задач, которые навязывало искусству буржуазное меценатство различной политической окраски. Поэтому девиз «искусство для искусства» может показаться абсурдным или реакционным лишь в том случае, если рассматривать его вне истории. Эстетику Э. Ганслика в середине XIX в. в той или иной мере следует признать скорее протестом против гипертрофии эмоциональной экспрессии в музыке, чем апологией пустого формализма.

В чем же было дело? Демократизация музыкальной культуры в XIX в. и запросы буржуазного слушателя значительно усилили процесс концептуализации музыкальной символики. Сами композиторы оказались под давлением потребностей слушателей. Уже не только бетховеновская судьба из симфонии «стучала во врата жизни» своими четырьмя нотами, не только «Darstellungsmotive» навязывали воображению слушателя конкретные образы и идеи,— все это в традиционной системе могло служить и служило передаче внemузыкального содержания и приобретало

в восприятии слушателя семантические черты. Именно против этой вульгаризации музыки и выступал Эдгар По.

Французы несравненно сильнее, чем немцы, сопротивлялись «болезни века» — так называли романтизм. Во второй главе «Исповеди сына века» А. де Миоссе анализирует духовную ситуацию, в которой оказалось его поколение — люди 1810 года рождения:

«Народ, который пережил 93 год и 1814, носит в сердце две раны. Уже нет того, что было, и еще нет того, что будет. Не ищите далеко секрета наших пороков. Вот человек, дом которого подвергся разрушению, он разрушил его до конца, чтобы построить новый». «Когда английские и немецкие идеи попали к нам, у нас появился будто бы неприятный осадок, какой бывает после страшного потрясения... Бедные существа! Взрыв понес их, как пыль, в бездну полного сомнения.

Это было как бы отрицанием всего, небесного и земного, и что можно назвать разочарованием или, если хотите, безнадежностью: будто бы человечество, находящееся в состоянии летаргического сна, проснулось и увидело, что его умертвили те, кто держал руку на его пульсе. Так же, как тот солдат, у которого когда-то спросили: «Во что ты веришь?», — он ответил: «В себя», точно так молодежь Франции, услышав этот вопрос, первой ответила: «Ни во что».

С тех пор создалось как бы два лагеря: с одной стороны, умы экзальтированные, склонные к страданиям; все экспансивные души, нуждающиеся в беспредельности, надломились в рыданиях и болезненных мечтах — уже видны только слабые тростинки в океане горечи. С другой стороны, люди поверхностные не изменили своей позиции, продолжали пользоваться радостями этого мира, и только, и пересчитывали свои деньги. Таким образом, раздавались то рыдания, то взрывы смеха, первые — из души, вторые — из тела».

Эта поляризация идей во французском обществе после заката наполеоновской эпохи, после того, как начали распространяться романтические идеи гораздо глубже и в более широком общественном контексте, представлена в произведениях Бальзака, Стендоля, Гюго. Свидетельство же Миоссе столь значительно для нас потому, что акцентирует духовный конфликт уже не между поколениями, а среди самой молодежи. Ведь именно описанная им часть молодежи — наиболее идеальная и наименее практическая — должна была быстро избавиться от сомнений и пессимизма и, увлекая за собой массы, низвергать престолы. Она должна была созреть в огне трех революций и по мере вступления в жизнь юношей следующих годов, все сильнее радикализуясь, ускорить процесс общественных преобразований. Впрочем, даже умеренные группировки политически ангажированной французской буржуазии были носителями рационалистических идей Просвещения и были опасны для режимов, господствующих после Великой революции в континентальной Европе. Назовем хотя бы высмеивавшуюся самим Наполеоном за отсутствие политического реализма, а в сущности противопоставлявшую себя его узурпаторским действиям так называемую «школу идеологов» (Дестю де Траси, Кабанис, Ларомигье-

ер)<sup>4</sup>, а также более молодую группу так называемых доктринеров (Руайе-Коллар Гизо, де Броли), советующую очередным монархам Реставрации во имя трезвого реализма ввести как можно скорее в жизнь принципы либеральной демократии.

Все прогрессивное и радикальное в романтической Европе брало пример с Франции. Ее романтизм проявлялся как в слове, так и в деле, в критике строя, в безжалостном обнажении общественных ран, в борьбе с буржуазным лицемерием и ложью. Ни в одной другой литературе, ни в одном другом искусстве мира не было в течение 20 лет сосредоточено столько духовной энергии, направленной против гнилостного буржуазного строя, сколько в период между Весной народов и Парижской Коммуной. Вслед за поколением Ламенне, Лакордера и Мицкевича республиканский дух поддерживали Мишле и Гюго, но между террором (1853) и Страшным годом (1872) заявили о себе более молодые и более бунтарски настроенные: у них горечь поражений превратила пафос в яд сарказма, а остатки веры — в абсолютное отрицание. Достаточно вспомнить «Цветы зла» Бодлера (1857), статьи 60-х годов Ж. Валлеса, «Песни Мальдорора» Лотреамона (1869) и, наконец, взрыв поэзии Рембо, вспыхнувшей в зареве догорающих костров Коммуны. Позднее появился великий реализм Золя и расчет с прошлой эпохой.

После «Немой из Порттичи» Обера Республика и Революция во Франции не имели в музыке своего барда такого ранга, как Верди. Берлиоз, ищащий связи между поэзией и музыкой, влюбленный в Гете, Шекспира и, в противоположность романтикам, в античность, предвестник музыкальных идей, развитых позднее Листом (симфоническая поэма), Вагнером (лейтмотив), имя которого несмотря, а скорее, может быть, благодаря противоречивым мнениям, вызываемым его произведениями, ставилось в один ряд с именами Гюго и Делакруа — с теми, кто воплощал принципы романтизма, — этот Берлиоз, погруженный в фантастические видения и гигантомунию, порой перерастающие реальные исполнительские возможности, слишком далеко отходил от своих современников, чтобы владеть их душами. Возвышенность, благородство и серьезность больших моральных идей оказывались бессильными перед цинизмом и разложением правящего класса. Несравненно более сильным оружием была сатира, немилосердно хлеставшая верхние слои общества, выродившуюся государственную систему, умело обходящая рогатки цензуры. Поэтому не Берлиоз, а несправедливо презираемый Оффенбах, не Гюго, а Беранже, не Делакруа, а Домье, позднее Форен и Стейлен получили популярность в широких массах французского народа.

Идеи ранних немецких романтиков начали приобретать большое значение во Франции лишь в период символизма, причем эти идеи появились

<sup>4</sup> Этим временем датируется появление отрицательного оттенка значения слова «идеология» как мировоззрения, извращающего действительность, и в этом значении, между прочим, употреблял термин также К. Маркс. См.: K. Mannheim. Ideologie und Utopie. Frankfurt, 1929.

там уже в своем завершенном виде, какими они были представлены у Вагнера и его приверженцев. Если говорить об интересе к музыке, то Стендаль, Готье, Жерар де Нерваль, Бодлер были в поколении писателей, предшествующих символизму, исключениями. Однако, кроме Бодлера, ни Стендаль, поглощенный оперой и обожающий классиков, ни Готье и Нерваль, ни тем более Бальзак, ни даже Жорж Санд, взгляды которой в этой области искусства, как правило, мало оригинальны, не дают столько замечательного материала по интересующей нас теме, сколько взгляды художника Эжена Делакруа.

Делакруа сочетал в своей выдающейся творческой индивидуальности музыкальную впечатлительность и черты, типичные для французского склада ума. Делакруа усердно записывал свои, а иногда и чужие замечания и мнения о музыке, поэтому на основе его заметок можно сделать вывод, почему романтические идеи в немецкой формулировке не находили во Франции благодатной почвы и принимались с большим сопротивлением.

Делакруа, как известно, был связан дружбой с Шопеном, но любил его музыку независимо от этого. Он сам был романтиком не случайно. Энгр говорил, что от его живописи пахнет серой, но он был романтиком иного типа, чем немецкие романтики, хотя бы по отношению к музыке. Так же как в живописи Делакруа, в его «Дневниках» (*Eugène Delacroix. Journal. Paris, 1971*) можно проследить не лишенную драматизма внутреннюю борьбу двух тенденций — классической и романтической, поэтому чтение «Дневников» чрезвычайно интересно. Я ограничусь лишь высказываниями Делакруа о музыке, стараясь сохранить их хронологию.

С 1847 г. на страницах «Дневников» часто повторяется параллель Моцарт — Бетховен, иногда со ссылками на комментарий Шопена; исходным пунктом является «Дон Жуан» Моцарта:

«Какое чудесное сочетание элегантности, выражения, буффонады, ужаса, эмоции, иронии и всего в меру.... Шопен сказал мне, что... Моцарту не нужен был опыт: его знание и вдохновение были на одном уровне... Бетховен действительно показал более современный характер искусства, обратился к меланхолии и к тому, что... называется романтизмом. Однако «Дон Жуан» полон романтического чувства».

Через неделю, под впечатлением «Охоты» Рубенса, он выражает свое презрение к академической живописи, но говорит, что любит приподнятость Рубенса и его «преувеличенные и небрежные формы», но еще через день, после прослушивания квартета Моцарта и концерта для скрипки и фортепиано Бетховена, он подтверждает свою романтическую позицию: «Я сказал ей (Жорж Санд.— С. Я.), что Бетховен волнует нас больше (чем Моцарт.— С. Я.), так как он человек нашей эпохи. Он романтик самой жизни в высокой степени».

Через два года в «Дневниках» Делакруа вновь появляется волнующая его проблема: какое искусство выше — классическое или романтическое? По Шопену, записывает Делакруа, «если Бетховен иногда неясен и не целостен, то это потому, что он игнорирует бессмертные принципы. Моцарт же — никогда». Дважды в течение семи лет, будто желая запомнить

накрепко, Делакруа цитирует известное высказывание Моцарта: «Сильных чувств никогда не следует выражать так, чтобы они вызывали неприятное ощущение: даже в ужасных ситуациях музыка не может ранить чувств, она всегда должна оставаться музыкой».

И в 1850 г., через четыре месяца после смерти Шопена, под впечатлением ряда его произведений, исполняемых для него княгиней Марцелиной Чарторыской, Делакруа записывает: «Я был потрясен... ничего банаального, совершенная композиция. Есть ли что-нибудь еще более совершенное? Он более чем кто-нибудь другой напоминает Моцарта... Я начинаю страстно ненавидеть шубертов, мечтателей, шатобрианов, ламартинов и т. д. Почему их произведения забудут? Потому что в них нет правды... Выраженные чувства... фальшивы... Эта туманность, эта постоянная грусть... — вот школа большой любви».

Через три года, размышляя, почему несмотря ни на что, слушая произведения Моцарта, чувствуешь некоторую монотонность, Делакруа не колеблясь слагает вину на многочисленных подражателей Моцарта, которые, повторяя его, лишили его произведения свежести, а затем добавляет: «Бетховен или Вебер с их новой бурной силой (к этому романтическому течению он относил и России.— С. Я.) являются композиторами нашей эпохи» и воздействуют на нас сильнее, как эскизы или руины строения «выглядят пленительнее, чем законченное и совершенное строение». Люди эпохи Моцарта, объясняет далее Делакруа, имея в виду основных слушателей — аристократию и подражающую ей богатую буржуазию, «избегали столкновения с меланхолической стороной явлений — обязывала французская веселость, занятие только тем, что привлекательно, они изгоняли из бесед и из искусства все то, что может заставить загрустить и напомнить о несчастной судьбе, в то время как Бетховен дает волю своему болезненному воображению. Он всегда грустен. Моцарт, который также современен... сочетает немного чудесной грусти с безмятежностью и изысканностью ума, обладающего счастливым качеством замечать также приятное».

Но не является ли все это только делом вкуса творца? Вкус, по Делакруа,— это зрелость, это «ясность ума, который отделяет сразу же достойное восхищение от фальшивого блеска». И далее, в том же 1857 г. Делакруа пытается определить черты классического произведения: «Классическим я назвал бы... композиционно стройное произведение, удовлетворяющее ум не только точным, прекрасным и волнующим представлением чувств и вещей, но и единством, логическим порядком».

Приведенные здесь фрагменты «Дневника» Делакруа представляют собой сплав понятий особого значения. Делакруа не скрывает своего преклонения перед классическим идеалом, но он все же слишком принадлежит своей эпохе как художник, чтобы не быть романтиком, правда французским романтиком, чуждый «philosophia teutonica» и этой пресловутой «Sehnsucht» — неопределенной ностальгии, которая мучит сердца немецких романтиков и которую хотели приписать также и Шопену, находя в знаменитой «тоске» (*żal*) ее польский аналог.

Приведенные фрагменты позволяют предположить, что любовь к музыке Шопена у этого художника объясняется тем, что он чувствует ее близость собственному искусству и своим идеалам. Спустя 70 лет, а стало быть, уже с позиции более отдаленной перспективы, которой был лишен Делакруа, проблему исключительности Шопена в романтическом направлении решит Кароль Шимановский, причем, как и пристало художнику такого масштаба, не употребляя затасканные «этнические» аргументы.

«Фридрих Шопен выше всего, что происходит вокруг него в музыке... Прежде всего здесь напрашивается вывод о внутреннем родстве творчества «классика» Моцарта и «романтика» Шопена... С этой точки зрения возникает принципиальное сомнение, соответствуют ли официальные этикетки «классика» и «романтика» существу дела?.. Шопен, правда, посматривал в сторону великого одиночки Бетховена с уважением, но и с некоторым беспокойством, и с нескрываемым холодом. Роберта Шумана, чувствительного «вечного юношу» (как его называл Ницше), он трактовал... с явной неприязнью, с аристократическим пренебрежением. На Берлиоза он смотрел с ужасом. Моцартом он восхищался и любил его всю жизнь. Творчество начисто лишено этого элемента актерства (которым насыщено творчество Вагнера) ... Шопен был одним из самых великих «революционеров» в музыке, ибо, уничтожая формальный и духовный традиционализм, он открыл ей путь к свободе. Однако безошибочный инстинкт, высокая культура с самого начала указали ему дорогу к собственной, несгибаемой «дисциплине». Пластическое воображение нарисовало принципиальные направления и границы. Лишь в этих добровольных узах расцвело его *metier* — чудесное ремесло его формального совершенства»<sup>5</sup>.

Под этими словами Шимановского Делакруа подписался бы без колебаний, поскольку они доказали то, что он чувствовал лишь интуитивно в музыке Шопена, будучи ее тонким слушателем. Они органично вошли в польское понимание «романтической» музыки Шопена, одиноко стремящейся по собственному пути, отличному от того, который прошла немецкая музыка от Бетховена до Шенберга. Ее экспрессии не коснулась язва компенсаторских мечтаний о «новом порядке» в Европе, рожденных фантазией ранних немецких романтиков. И, может быть, поэтому новые течения музыки XX в., желая избавиться от германского наследства и обрушивая громы и молнии на романтизм, всегда щадили одного лишь Шопена, а своими естественными патронами сразу признали тех композиторов из молодой русской школы, которые решительнее всех порывали с немецкой традицией (Стравинский, Прокофьев).

Но и романтизм в России в царствование Николая I носил иной облик, чем в Германии, а также во Франции и где бы то ни было, не столько благодаря различиям ее многочисленных фольклоров — а музыкальный фольклор, как мы знаем, был одним из основных факторов, интегрирующих политическое и культурное сознание завоеванных народов, сколько, а воз-

<sup>5</sup> K. Szymanowski. Z pism. Kraków, 1958, s. 157, 173, 176, 179, 183.

можно даже прежде всего, благодаря отличию ее политической системы, едва ли не самой деспотичной из всех систем «Священного Союза», сложившихся в Европе.

Гоголь в «Ревизоре» и «Мертвых душах», Лермонтов в «Герое нашего времени», каждый по-своему, нарисовали страшную картину морального опустошения и духовного убожества различных слоев русского общества времен николаевского абсолютизма. Лишь в 40-е годы постепенно началось избавление от «апокалипсиса сомнения», и в трезвом анализе действительности появились островки надежды на лучшее будущее. Даже в первоначально осуждаемом (Белинский, Бакунин) «прекраснодущий шиллеровских юношей» стали усматривать позитивные черты, своеобразное выражение независимой личности, бунтующей против пустоты конформистской жизни. В условиях тогдашней России — «оплоте деспотизма» — идеология бунта должна была принимать форму либо абсолютного отрицания — нигилизма, либо абстракции, метафоричности намека, т. е. басни, фантастики, сказки и притчи.

Как показывает история великой русской литературы, она могла после 1845 г., несмотря на разного рода панславистские или мистически-религиозные искушения и заблуждения, пойти по пути, указанному ей Пушкиным, Гоголем, Лермонтовым и Крыловым, достичь небывалого мастерства в анатомии человеческих характеров и конфликтов, просочиться сквозь густые сети цензуры и вскрыть правду о России во всем ее безжалостном реализме.

По сравнению с полнокровной, пульсирующей русской и французской литературой немецкая литература XIX в., за небольшими исключениями, кажется страдающей хронической анемичностью, как будто наука и музыка высосали из немецкой культуры все жизненные соки, всю духовную энергию. В то же время в России XIX в. были созданы не меньшие музыкальные шедевры, чем в Германии. Начало русского романтизма в музыке приходится на 30-е и 40-е годы. В «Иване Сусанине» (1836), носившем до революции, по желанию Николая I, знаменательное название «Жизнь за царя», и еще более в «Руслане и Людмиле» (1842) Глинка дал образец национальной оперы, а в песнях (среди прочих — цикл «Прощание с Петербургом») — образец истинно русской романтической лирики, проникнутой характерной для России грустью, вызванной страданиями ее народа, грустью, которая найдет еще более волнующее выражение в произведениях таких гениальных последователей Глинки, как Мусоргский, Бородин, Чайковский, Рахманинов. В той же степени, что и литература, музыка оказалась верной спутницей прогрессивно мыслящей части русского общества даже в самые тяжелые годы царского режима.

На Западе романтический сон о свободном и всемогущем художнике оказался иллюзией. Мещанская действительность противоречила этому на каждом шагу. Готье, характеризуя начало романтизма, главным образом во французской живописи, это «купание искусства в поэзии» как знамение новой школы, говорит следующее: «Мы жаждали жизни, света, движения, смелости мысли и действия, обращения к великолепным эпохам

Ренессанса и подлинной античности»<sup>6</sup>. Но что же осталось от этих прекрасных мечтаний при столкновении с будничностью? После многих лет борьбы, триумфов и поражений, на закате своей бурной жизни Делакруа, как бы оправдывая искусство своего времени, писал: «Нужно использовать средства времени, в котором мы живем, иначе нас не поймут, не сохранят в памяти». Какое же время досталось в удел этим романтическим мечтателям? Делакруа на страницах своего «Дневника» отвечает на этот вопрос. Он сравнивает римское государство в период упадка и современную ему Европу.

«Трудно представить себе Фидиев и Апеллесов под властью страшных тиранов... и среди развращения душ, когда искусства охотно становятся слугами ничтожества. Господство доносчиков и преступников не может быть господством красоты, а того меньше — правды... Легкая муз, изнеженная живопись уступают место возмущению и стоеческому отречению.

Существует ли обязательная связь между добром и красотой? Может ли измельчавшее общество наслаждаться такими же, какими бы то ни было возвышенными вещами? Видимо нет; так и в наших обществах, таких, какими они являются... красота может существовать лишь случайно, и эта случайность не так важна, чтобы изменить вкусы и приблизить народ к красоте. Потом наступает ночь и варварство».

Спустя 34 года после того, как Делакруа сделал эти заметки, в 1891 г., т. е. почти в тот самый момент, когда Золя кончал свой потрясающий цикл «Ругон-Маккаров» (1871—1893), один из крупнейших поэтов Франции, Малларме, также осветит положение художника в буржуазном обществе, может быть, менее ярко, чем Делакруа, но не менее глубоко: «В обществе без стабилизации, без единства нельзя создать прочного искусства, полного искусства. Из всесильной организации общества, которая уже достаточно оправдывает беспокойство умов, рождается эта необъяснимая потребность в индивидуальности... Для меня проблема поэта в обществе, которое не дает ему жить,— это проблема человека, изолирующего себя, чтобы воздвигнуть свой собственный склеп»<sup>7</sup>.

Саморазрушение общественной системы стало процессом не только исторически необходимым, но и желаемым для самой буржуазии, которая находила, с одной стороны, безопасный выход для собственного нигилизма, а с другой — предлог для того, чтобы оправдать применение репрессивных методов якобы для защиты общества, а по существу для защиты себя как правящего класса.

Перевод Л. Н. Виноградовой

<sup>6</sup> T. Gautier. Histoire du Romantisme. Paris, 1847, s. 93.

<sup>7</sup> S. Mallarmé. Oeuvres complètes. Paris, 1956, s. 866—867, 869.

ВИТОЛЬД РУДЗИНЬСКИЙ

*Варшава*

*О значении и роли музыки  
Станислава Монюшко*



Когда после смерти Фридриха Шопена одна из писательниц заявила: «Мы не перестали бы ронять слез по Шопену в кладезь вечной скорби, если бы не смягчил нашу боль своими напевами Монюшко», — то создатель «Гальки» на это резко и решительно ответил: «Если кто-то настолько глуп, что может утешаться мною после утраты Шопена, то это не моя вина, ибо я никогда не ставил себя в один ряд ни с одной европейской знаменитостью, тем более с Шопеном, которого я обожаю безгранично. Также неуместно было отмечать достоинства моей музыки в сравнении с Мейербером, так как он пишет для парижского театра, я же — для нашего отечественного пользования, а это, как известно, сфера, в которой весьма трудно преуспеть...»<sup>1</sup>.

В наши дни уже нет необходимости рассматривать этот вопрос в такой заостренной форме. Монюшко предстает перед нами как звезда первой величины на небосклоне польской музыкальной культуры XIX в., звезда, безусловно, уступающая величию и жанровому богатству шопеновского творчества, но значение которой трудно переоценить.

Работая совершенно в иной области, чем его современник Шопен, обращаясь к совершенно иному слушателю, Монюшко сумел поставить свое творчество на прочную основу, сумел оказать влияние на целое поколение своих соотечественников, включившихся в русло большой национальной и общественной деятельности. Он стал одним из тех, кто своей активной, ответственной и полной гражданского пафоса работой способствовал формированию национального самосознания.

Вспомним эпоху, в которой пришлось жить и творить великому создателю «Гальки». После поражения Ноябрьского восстания замерли почти все культурные институции Польши. Театр и опера, лишенные свободы в подборе репертуара, ориентированные почти исключительно на чужеземное творчество, еле влачили свое существование. Высшие учебные за-

<sup>1</sup> Stanisław Moniuszko. Listy zebrane. Kraków, 1969.

ведения были закрыты. Многие выдающиеся деятели польской культуры, такие, как Мицкевич, Словацкий, Шопен и другие, находились в эмиграции. Их произведения трудными путями достигали Польши. Даже к музыке Шопена власти относились недоброжелательно. Привыкнув высоко оценивать художников такого ранга, как Мицкевич, Словацкий, Шопен, мы часто недооцениваем деятельность тех, кто остался в Польше. А ведь именно они взяли на себя тяжелейшую обязанность служения своему народу в новых условиях, восполняли отсутствие закрытых по всей стране культурных учреждений. Их деятельность развертывалась под неусыпным надзором цензуры и полиции, которые мучительно ограничивали их творческую свободу.

Монюшко находился в одном ряду с такими людьми, как Юзеф Игнаций Крапевский, Владислав Сырокомля, Винцент Поль, Теофиль Ленартович. Значение его деятельности было особенно важно, поскольку речь шла о музыке — искусстве, широко доступном для всех и в то же время с трудом поддающемся цензурной правке. Значение Монюшко далеко выходит за пределы рассмотренного исторического периода. Именно об этом мы будем говорить в настоящей статье. Начнем с анализа художественных элементов, которые определили позицию Монюшко в истории польской музыки. Прежде всего следует отметить его большой, несомненный композиторский талант. Однако сам по себе талант еще не гарантирует высокого положения в истории культуры. Успеху монюшковского таланта способствовали страстное увлечение музыкой, упорное освоение композиторской техники, основательное музыкальное образование, а также его художественное мировоззрение и общественно-политическая позиция.

Он не отличался темпераментом первооткрывателя и «авангардиста». С уважением относясь к большим завоеваниям Шопена, Шумана, Вагнера, Монюшко не испытывал присущей этим композиторам потребности открывать новые средства художественной выразительности. Он в совершенстве владел приемами музыкальной композиции и умел их своеобразно и умело использовать для своих творческих целей. Хорошо известна, например, его удивительная изобретательность в создании мелодии, которой могли бы позавидовать многие композиторы того времени.

Вместе с тем мелодическое искусство сочеталось у него с необычайным чувством модуляции: нередко в самой простой песенке он умел создать сложную и изысканную структуру модуляции. Именно поэтому его гармония обычно так искусна, оригинальна и в то же время совершенно естественна. Достаточно вспомнить хотя бы такую простую песенку, как «По ночной росе».

В зрелых произведениях Монюшко обращает на себя внимание совершенное чувство формы. Это касается в равной степени жанра песни, в котором он продемонстрировал огромное разнообразие форм, и жанра танцевальных миниатюр, таких, как мазурка из «Гальки» и из «Страшного двора».

Иначе говоря, не будучи экспериментатором, Монюшко владел всеми приемами музыкальной композиции своего времени не хуже многих



СТАНИСЛАВ МОНЮШКО

Фотография

современных ему композиторов. А то, что он лишь в малой степени использовал технику полифонии, просто не входило в его замыслы.

Зато определенно можно отметить безупречное мастерство, с каким он создавал свои произведения, точно выбирая технические музыкальные средства для передачи тех чувств, которые намеревался выразить; его безошибочный инстинкт подсказывал ему и наиболее удачный выбор музыкального жанра.

Если Шопен ограничивал свою творческую деятельность почти исключительно фортепианными произведениями, то Монюшко концентрировал круг своих интересов в сфере вокальной музыки. В польской вокальной лирике он может считаться недосягаемым для всего XIX в.: вплоть до Шимановского никто не создал песен большей художественной ценности (подобная же ситуация и в польской опере). При этом следует все время помнить, что мы имеем в виду его зрелые, оконченные и отшлифованные произведения. Нередко в дискуссии о Монюшко приводятся как пример его недоработанные сочинения, почти наброски.

Вторую группу элементов, определивших позицию Монюшко в истории польской музыки, составляют национальные мотивы. То, что мы воспринимаем его музыку как типично польскую, ясно свидетельствует, насколько глубоко уходит она корнями в национальную почву и насколько точно отражает дух польской культуры.

Значительное влияние на его творчество, кроме народной музыки, оказала музыкальная культура Варшавы. Этому способствовали не только «Исторические песни» Немцевича, с музыкой которых Монюшко познакомился еще в раннем детстве, но в еще большей степени непосредственное обращение к популярным городским и народным мелодиям, наполнившим Варшаву в то время. Именно с этим источником связано частое появление в его творчестве мазурок, оберков, краковяков и думок — типичных жанров варшавского музыкального фольклора. Близки были ему также и мотивы белорусской и литовской народной музыки.

Соответственно избиралась им и тематика опер и песен. Глубоко народным и национальным содержанием проникнуты такие его оперы, как «Графиня», «*Verbum nobile*» и «Страшный двор». Сильные патриотические мотивы последней из перечисленных опер прозвучали особым образом в условиях той поры: поставленная через полтора года после поражения национального восстания, она явилась, по определению самого Монюшко, как бы «утешительницей в наших теперешних невзгодах». Эта опера ярко раскрывала картины исторического былого Польши, поэтически расцвечивая его наиболее славные страницы. «Страшный двор» сыграл такую же роль в тяжелый период после январских событий, какую «Пан Тадеуш» Мицкевича в годы реакции после неудавшегося ноябрьского восстания.

К этому перечню национальных в своей основе произведений добавим еще многочисленные песни, «Крымские сонеты», роскошные полонезы (с «Паном Хорунжим» во главе) и транскрипции полонезов Огиньского.

# WIELKI TEATR.

Nr. 5148.

Ort w PIATEK dnia 1 Stycznia 1898 roku.

PIEBWSZY BAZ

## NOWA OPERA

w 6+ aktach. Słowa WŁODZIMIERZA WOLSKIEGO. Muzyka STANISŁAWA MONIUSZKI:

# H A L K A.

Stanisław  
Zofia, jego córka  
Janusz  
Dziadkowie, podstole Szatnika  
Kalinka | Wiosenny m. w. Jarosz  
Janusz

Pan Trochuck  
Pan Quattrini  
Pan Zielonowski  
Pan Styrnawski  
Panna Katarzyna  
Pan Dabrowski

Chłopak  
Duchowni  
Karczmarz  
Duch  
Droszy — Droszy — Rafał  
Gentle i Geralda

Pan Myszkowski  
Pan Lasek

Rzeczy dzieją się w przeszłym stuleciu.

## T A N C E,

Ukraido Romana Turcejnowicza, Dyrektora Baletu.

W A K C I E 2<sup>acto</sup>

POŁONEZ.

MAZUR. PP. Wywiorska, Kocmierowska, Królikowska, Głębocka, Oliwinska, Dyliewska. PP. Puchalski, Owertka, Kwiatakowski, Filipowicz, Rzążda, Konstanty Turcejnowicz.

W A K C I E 3<sup>acto</sup>

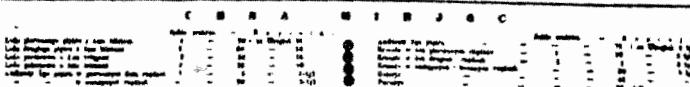
TANCE GORALSKIE. PP. Wywiorska, Oliwinska, PP. Puchalski, Owerto i Corps de ballet.

OPERA dyrygowana przez P. Quattriniego, Dyrektora Opery.

URAD SKŁONICZNY P. Majerskiego, Reżysera Opery.

NUWE DEKORACJE pedzia P. Sacchetti. W akcie 1<sup>ym</sup> Komnata. W akcie 4<sup>ym</sup> okolica wiejska nad Wisłą z widokiem na Karpaty.

NUWE UBIORY damskie z pracowni P. Ewy Gwiazderek, męskie P. Gant, kostiumy Teatru.



Oprowa Schodów istniejących do tej z prawej strony Teatru, zmienione zostały nowe Schody z lewej strony. Wejście do Kredencu oraz 1-go i 2-go piętra przez Schody z prawej i lewej strony. — Wejście sat. na Galerje i Paradyz, tylko przez Schody z lewej strony.

## ZACZNIE SIE O GODZINIE 7<sup>mej</sup>

\*\*\* Egzemplarze drukowanej Opery HALKA, nabyt medza w Kassie teatralnej i przy wójtach po kop. 30.  
w BUDZIAKU GAZETY WARSZAWSKIEJ

Афиша варшавской премьеры «Гальки»

Есть, однако, еще одно обстоятельство, на которое нужно обратить пристальное внимание. Речь идет об общественной позиции Монюшко. Воспитанный в атмосфере демократизма, имея перед собой примеры необычайной преданности делу социального прогресса (один его дядя, Доминик, разделил свое имение среди крестьян, другие родственники были деятелями на ниве просвещения), Монюшко всю жизнь отличался нетерпимостью к социальной несправедливости. Наиболее убеждает в этом его опера «Галька». Неверно, как это хотят доказать некоторые, что тема обманутой крестьянской девушки была тогда модной. Но чуткие к общественным проблемам художники (Вольский, Крашевский, Сырокомля) поднимали эту тему в своем творчестве. Монюшко начал писать «Гальку» в условиях, наименее тому благоприятствующих. За это он поплатился десятилетним ожиданием премьеры своей оперы в варшавском театре. Однако следует говорить не только о «Гальке». Выбирая из «Дзядов» текст к своим «Призракам», Монюшко использовал острые в социальном отношении фрагменты. Варшаву он приветствовал пасторалью «Флис», посвященной простым рыбакам и сплавщикам леса. А в конце жизни он реализовал свой юношеский замысел — оперу «Пария», где принципиально ставился вопрос о социальной несправедливости.

Национальные и социальные моменты в творчестве Монюшко не сыграли бы такой роли и не получили бы такого общественного резонанса, если бы не огромный талант композитора.

Известно, что новые поколения музыкантов предъявляли Монюшко различные требования. Его упрекали в том, что он является наследником Шопена и не слишком увлекается Вагнером, в провинциализме его музыкального языка. И в то же время музыка Монюшко звучит уже более ста лет, и нет причин думать, что популярность его произведений начинает ослабевать.

Кароль Шимановский, признавая величие таланта Монюшко, писал: «Монюшко был в известном смысле столь же обособленным явлением, как и его великий предшественник (Шопен.— В. Р.)»<sup>2</sup>. Сейчас мы не можем с этим согласиться. Ни Шопен, ни Монюшко не были одиночками. Они выросли в период огромного политического, национального и культурного скачка, происшедшего в конце XVIII — начале XIX в. Оба были продолжателями той линии, которую определили в польской музыке Стефани, Богуславский, Эльснер, Курпиньский. Именно творческий облик Шопена и Монюшко свидетельствует о могучих силах, которые пробудились в народе и поднялись на гребне волны борьбы за независимость. Заслуга Монюшко в том, что он в трудных условиях сумел продолжить свою творческую работу.

Мы сказали выше, что большую роль в творческих успехах Монюшко сыграла его программа. Характеристика ее содержится в композиторском проспекте «Домашних песенников»: «...национальное, отечественное, местное, что является эхом наших детских воспоминаний, никогда не перестанет

<sup>2</sup> K. Szymanowski. Z pism. Kraków, 1958, s. 47 nn.

нравиться жителям земли, на которой они родились и выросли»<sup>3</sup>. Принцип сочинения «для домашнего пользования» он понимал, естественно, значительно шире, чем это выражено в столь скромной формулировке. Творчество Монюшко всегда было ориентировано на современность, его волновали социальные проблемы. И это нашло отражение в его операх. Композиторская деятельность стала для мастера оружием борьбы за свои идеалы, за свою творческую программу.

Как истинный гражданин-патриот Монюшко всегда готов был служить своей родине. Он поддерживал каждое полезное общественное начинание, все новые прогрессивные замыслы в области культуры. Он внимательно относился к нуждам простого народа. В письмах Монюшко к друзьям содержатся просьбы помочи грузчику роялей, престарелой пианистке... Эти взгляды композитора сближают его с теми, кто позже начал «работу от основ». Поэтому Монюшко можно считать одним из первых в Польше позитивистов.

В эпоху, когда жил и творил Монюшко, не только Польша боролась за сохранение своего национального облика, не только польские композиторы отстаивали свою национальную программу в искусстве. Те же мысли волновали композиторов других стран Центральной и Восточной Европы. Аналогичную Монюшко позицию занимали чешские музыканты Бедржих Сметана, который дирижировал премьерой «Гальки» в Праге, и Антонин Дворжак, Ференц Эркель в Венгрии, Глинка, Даргомыжский и Мусоргский в России.

Встает вопрос, почему же прекрасная музыка Монюшко не завоевала в западном мире той популярности, какую завоевало, например, творчество Сметаны или Дворжака? Существует мнение, что хотя зарубежные слушатели оценивают Монюшко как выдающегося композитора, однако кроме танцевальных ритмов они не замечают других национальных элементов в его творчестве. На наш взгляд, это не совсем так. Вероятно, здесь дает себя знать запоздалое знакомство с музыкой Монюшко за границей. Именно сейчас, когда выезжающие за границу польские оркестры, оперные театры, солисты широко популяризируют его музыку, зарубежная публика начинает ценить «Сказку», мазурки, прекрасные песни и оперы композитора. С удовлетворением следует отметить тот факт, что в течение последнего двадцатилетия экспансия опер Монюшко (особенно «Гальки» и «Страшного двора») значительно усилилась. Это говорит об их жизненности. Произведения композитора все чаще появляются в странах, до сих пор наиболее «сопротивлявшихся» его творчеству, таких, как Франция, Англия, Германия, Италия.

Для поляков музыка Монюшко является неиссякаемым источником вдохновения. Как старшее, так и младшее поколения поляков воспитываются на ней. Она стала одним из наиболее важных элементов национальной культуры.

<sup>3</sup> Stanisław Moniuszko. Spiewnik domowy.— «Tygodnik Petersburski», 1842, N 72.  
Cp.: «Listy zebrane», s. 6).

В истории музыки Монюшко принадлежит к ведущим мастерам XIX в. в той части Европы, композиторы которой активно боролись за упрочение и развитие национальных традиций, находились на передовой линии политической, социальной и культурной борьбы. Если они сумели создать произведения, пережившие века и своим неослабевающим блеском привлекающие внимание современного человека, то это свидетельствует об огромной силе их таланта. Именно к таким творцам мы причисляем великого польского композитора Станислава Монюшко.

*Перевод Л. Н. Виноградовой и И. И. Свириды*

ЮЗЕФ ХОМИНЬСКИЙ

*Варшава*

*Кароль Шимановский  
и западноевропейская музыка*



Всякий раз, когда нам приходится задумываться над значением Шимановского в развитии польской музыки, неизменно возникает вопрос о музыке европейской. Однако суть дела не ограничивается простым отношением Шимановского к разного рода эстетическим и стилистическим направлениям нашей эпохи, она гораздо глубже — встает вопрос о роли и месте художественного произведения в системе всей национальной культуры. Для польской музыки Шимановский выдвинул в свое время благородную, но трудную задачу: «Пусть она будет национальной в своем неповторимом своеобразии, но пусть стремится при этом к таким высотам, где ее достоинства станут уже общечеловеческими»<sup>1</sup>. Так с самого начала Шимановский указал на значение национальной основы в искусстве, что и стало истинным путеводителем как для его творчества, так и для общественной деятельности.

Мы знаем, как гениально реализовал эти традиции Шопен. Но знаем также, что ослепительный блеск гения нередко затмевает все, что находится в непосредственной близости от него, и часто затрудняет ориентацию в оценке явлений, находящихся даже на известном расстоянии. С недосягаемых вершин расстилаются, правда, прекрасные горизонты, но иногда в ущерб подробностям. По этой причине современному историку музыки следует опасаться рассматривать процесс развития польской музыкальной культуры исключительно с позиций творчества Шопена. Вместе с тем нам хорошо понятен постулат, высказанный Шимановским по поводу польской музыки: «...пусть она будет национальной, но не провинциальной»<sup>2</sup>.

В XIX в., особенно во второй его половине, и в начале XX в. польская музыка развивалась в трудных условиях. Шимановский в одной из своих первых статей, датированной 1920 г., дал удачное определение ситуации

<sup>1</sup> K. Szymanowski. Z pism. Opr. T. Bronowicz-Chylińska. Kraków, 1958, s. 50.

<sup>2</sup> Ibid., s. 50.

и условий в отдельных частях поделенной Польши. Не без горечи он вспоминает, что наследие Шопена оценили прежде всего представители других национальных школ, главным образом композиторы. «Он указал им пути, ведущие из узкой провинциальной замкнутости в широкий мир, и еще другие пути, на которых музыка, освобождаясь из-под всемогущей магии Баха и Бетховена, остается, однако же, великой и становится, наконец, поистине оригинальной, способной заявить о новых масштабах и ценностях»<sup>3</sup>.

У нас не было условий удержать наше художественное творчество на уровне Шопена; все же нельзя забывать, какую важную роль сыграло последующее скромное, но свое собственное музыкальное творчество в утверждении нашего национального самосознания.

Другое дело, что в новых условиях восстановления независимости Польши ситуация изменилась. Поэтому призыв Шимановского об освобождении от груза плохих привычек, которые были «типовым результатом минувших лет неволи», стал необходимым. В этих новых условиях, пишет Шимановский, «наша музыка должна вновь обрести свои вековечные права — абсолютной свободы, полного освобождения из-под ярма созданных вчера норм и законов... Пусть все течения, рождающиеся в мировом искусстве, свободно проникают и в наше искусство, пусть пропитывают его и свободно усваиваются в зависимости от его специфических особенностей»<sup>4</sup>.

Эта идеально-эстетическая программа была выдвинута Шимановским лишь в 1920 г., но ее реализацию он начал значительно раньше — фактически с самого начала своего творчества. Это была очень обширная и трудная для осуществления программа. Понимаемая поверхности, т. е. превратно, она могла привести к равнодушному подражанию и эклектизму. В действительности же она способствовала творческому участию польской музыки в общем процессе музыкального развития при одновременном сохранении традиций и национального своеобразия. Кроме того, это была программа, исторически полностью оправданная не только с точки зрения учета значения Шопена, но также и с точки зрения деятельности всех тех польских композиторов прошлых столетий, которые активно участвовали в развитии и обогащении общеевропейской музыки и вместе с тем сохраняли собственное, индивидуальное лицо.

Чтобы должным образом оценить деятельность Шимановского, следует помнить, что она приходится на исключительно сложный исторический период. Быстрое развитие науки в XIX в., принесшее с собой ломку привычных понятий и переоценку старых критериев, вызвало целую волну иррационализма, которая в свою очередь неизбежно вела к изменениям эстетических принципов в сфере искусства и толкала деятелей художественного творчества на постоянные поиски. На пути таких творческих исканий оказался и Шимановский. По этой причине его творчество не пред-

<sup>3</sup> K. Szymanowski. Z pism, s. 44.

<sup>4</sup> Ibid., s. 50.

ставляет собой отражения какой-нибудь единой и четкой эстетической концепции и не является единообразным по стилистическим направлениям. Принятое до настоящего времени деление его творчества на три этапа<sup>5</sup>, основанное на стилистических критериях, отражает в действительности две эстетические ориентации: одна из них опирается на традиции музыки XIX в., в частности той ее линии, которая ведет от Бетховена к Рихарду Штраусу; вторая — хронологически позднейшая — уходит корнями в новые художественные преобразования, происходящие в русской и французской музыке на рубеже XIX и XX вв., результатом которых явились значительные стилистические изменения в музыке разных композиторов.

Безусловно, это деление на этапы имеет очень общий и ориентировочный характер: творчество великих композиторов никогда не умещается в слишком жесткие рамки. Тем не менее об изменении ориентации, примерно в 1914 г., свидетельствует корреспонденция Шимановского, а также его публицистическая деятельность, относящаяся к 1920 г.

Однако эти изменения ни в какой степени не нарушают основополагающих — как бы вневременных — художественных критериев Шимановского в отношении к произведениям искусства. С этой точки зрения он всегда был суровым судьей собственного и чужого творчества. Поэтому его произведения, независимо от эстетических ориентаций и стилистических особенностей разных творческих периодов, всегда отмечены его индивидуальностью. В этом смысле выделение в процессе музыковедческого анализа элементов, заимствованных им у других композиторов, не имеет особого значения, так как Шимановский в общем направлении своего художественного творчества всегда оставался самим собой.

Я обращаю внимание на это обстоятельство потому, что мы вообще более склонны выдвигать на первый план произведения лишь второго и третьего периодов его творчества, чем композиции раннего времени. Такое отношение к произведениям Шимановского первого периода вытекает из наших увлечений новой музыкой, но не имеет исторического оправдания, поскольку и Вторая симфония, и Вторая фортепианская соната Шимановского являются важными вехами в истории польской музыки.

Нельзя также недооценивать их значения для развития этих музыкальных форм в общеевропейском масштабе<sup>6</sup>, хотя может показаться, что хронологически они выглядят несколько устаревшими из-за их тесной связи с традициями музыки XIX в. Между тем, как хорошо известно, процесс развития не прерывается неожиданно, а несмотря на зарождение в этот же период уже новых форм продолжает еще длительное время проявлять свою жизнеспособность, и особенно тогда, когда привлекает на свою сторону выдающихся композиторов (например, Баха, Генделя). Значение

<sup>5</sup> S. Gołachowski. Karol Szymanowski. Warszawa, 1948; S. Łobaczewska. Karol Szymanowski. Życie i twórczość. Kraków, 1950.

<sup>6</sup> J. M. Chomiński. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego, cz. 2. Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych.— «Kwartalnik Muzyczny», Warszawa, 1948, N 21—22, s. 170; N 23, s. 102.

первого периода творчества Шимановского заключается в том, что он служит ключом к пониманию всего его творчества. Ведя постоянную внутреннюю борьбу, Шимановский никогда не порывал до конца связей с музыкой XIX в. Не вдаваясь в подробную дискуссию о романтизме, следует все же отметить, что все периоды творчества композитора выявляют заметные аналогии с романтическим стилем с точки зрения выбора музыкальных форм, жанров, их трактовки, эмоционального типа, роли некоторых элементов, а главное — мелодии и динамики.

Именно эти устойчиво сохранявшиеся реликты первого периода создавали основные трудности для Шимановского в то время, когда он старался преодолеть свои эстетические позиции в пользу нового отношения к форме музыкального произведения, ее сущности и звуковых свойств. Его широкие и многосторонние интересы и увлечения, обостренное восприятие всего прекрасного способствовали тому, что он сразу сумел ощутить все очарование музыки Дебюсси и Равеля, связанной с эстетикой символизма и, может быть, импрессионизма. Такая связь становилась все более очевидной. Поэзия симвolistов сама по себе была музыкой, качества звуковой основы слова она поднимала над значением его содержания, становилась — несмотря на внешнюю простоту и экономность — поэзией глубокой, многозначной; она искала читателя и слушателя впечатлительного, способного понять и оценить ее истинные художественные достоинства.

Переложить на язык музыки эти качества смогли только два композитора — Дебюсси и частично Равель. Долгое время историки музыки не могли определить этих изменений и обращали внимание в основном на явления чисто внешние, второстепенные, а именно — на тональную структуру, гармонию, колорит, иногда на мелодику. Некоторым из них музыка Дебюсси казалась слишком поверхностной, основанной на неясных впечатлениях. Так с их легкой руки возник термин «импрессионистическая музыка», который, казалось бы, способен объяснить многое и в творчестве Шимановского. Открытие нового элемента — сонористики<sup>7</sup> — в корне изменило представления о музыкальном произведении как звуковой форме. Тематический эволюционизм, на который до сих пор опирались мелодика и гармония, теперь уже не имел решающего значения в функционировании формы. Отныне структурную и выразительную роль взяли на себя чисто звуковые качества музыкального произведения, обогащенные многообразием регистров, динамических, темповых и артикуляционных средств. Правда, Дебюсси по-прежнему пользовался широко развитыми мелодическими фразами и традиционными гармоническими средствами, но их роль теперь значительно изменилась по сравнению с предыдущим периодом.

Это отступление на тему о так называемом «музыкальном импрессионизме» было необходимо нам для выяснения отношения Шимановского к музыкальной форме во второй период его творчества. Прежде всего вернемся

<sup>7</sup> J. M. Chomiński. Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX w. — «Muzyka», Warszawa, 1956, N 3, s. 23.

ко Второй фортепианной сонате. Благодаря счастливым стечениям обстоятельств мы обладаем документом большой ценности, позволяющим определить, как Шимановский понимал и трактовал музыкальную форму. Это его собственный анализ Второй сонаты в одном письме, адресованном Здзиславу Яхимецкому<sup>8</sup>. Шимановский разбирает тематико-динамическое развитие формы, отмечая кульминационные пункты динамики и движения тематической линии, т. е. детали исключительно важные для больших художественных форм второй половины XIX в.— симфонии, поэмы, драмы. Подобное отношение к проблематике формы сохраняется у Шимановского и тогда, когда в его произведениях преобразуется тональная основа, и тогда, когда он начинает разрабатывать традиции польской народной музыки. И даже его обостренная восприимчивость к утонченному звучанию, характерная для второго периода творчества, не в состоянии коренным образом изменить этого отношения к форме произведения. Лишь некоторые его произведения, особенно скрипичные<sup>9</sup> (например, «Мифы»), указывают на то, что Шимановский угадывал новые возможности формообразования в сонористических качествах музыкального произведения. В Третьей фортепианной сонате ему потребовались героические усилия, чтобы преодолеть трудности, вызванные попыткой совместить новые звуковые средства и старую форму. К сожалению, тогда ему так и не удалось сгладить этого противоречия, он последовал строгим правилам традиционной техники, заключая сонату, полную творческого напряжения, сакраментальной фугой. Зачем? Нетрудно догадаться. Шимановский придавал большое значение вопросам композиторской техники, профессионализма, «ремесла». Современные композиторы, стараясь справиться с оформлением нового звукового материала, точно ориентируются в ценностях этого «ремесла», при помощи которого когда-то можно было создавать пленительные образы и которое сейчас стало уже фактически бесполезным. Примерно так же обстояло дело и во времена Шимановского, хотя тогда трудности имели несколько иной характер: они возникали в основном из-за тональных преобразований. Именно тут и заключалась опасность, внешне безобидная, но вполне реальная, особенно для тех композиторов, которые не могли оторваться от традиций. Разве Рихарду Штраусу можно отказать в профессионализме? Разве Регер, будучи несколько консервативным, не импонировал нам в свое время несравненным владением контрапунктом? Так что можно было использовать традиции по своему усмотрению, развивать их и приспосабливать к новым задачам.

Кроме того, по-видимому, действовала еще одна сила, связывавшая Шимановского с традицией. Это отчетливо проявилось в третий период его творчества. Когда я пытаюсь оценить достоинства Третьей симфонии, Песен сказочной принцессы, Первого скрипичного концерта, «Мифов»,— я невольно забываю обо всех трудностях, с которыми сталкивался Шима-

<sup>8</sup> K. Szymanowski. Z listów. Opr. T. Bronowicz.-Chylińska. Kraków, 1958, s. 110.

<sup>9</sup> J. M. Chomiński. Ze studiów nad impresjonizmem Karola Szymanowskiego.— «Z życia i twórczości K. Szymanowskiego». Kraków, 1960, s. 73.

новский, и все отчетливее убеждаюсь в том, что во второй период творчества он уже достиг поразительного синтеза двух противоположных направлений: сумел объединить в совершенной художественной форме прошлое с будущим. Сходные тенденции можно уловить и в позднем творчестве Скрябина, что свидетельствует об определенном родстве психического склада обоих композиторов. Вообще сходство с русской музыкой можно заметить и в других произведениях Шимановского. В «Песнях безумного муэдзина» слышится далекое эхо восточных интонаций Римского-Корсакова, а в «Короле Рогере» явственно чувствуется стиль церковных хоров.

Принято считать, что Шимановский во второй период творчества заметно отдалился от национальных традиций. Между тем, как он сам вспоминает, французская музыкальная критика 30-х годов обратила внимание на близость таких произведений, как «Маски», «Метопы», «Мифы», к польским национальным традициям<sup>10</sup>.

Похоже, что здесь идет речь об определенном круге вопросов, общих для славянской музыки<sup>11</sup>. Не подлежит сомнению, что славянская музыка заметно способствовала обогащению музыкального языка, а начиная с Мусоргского указала пути и направления его обновления. В этом процессе важное место между Скрябиным и Стравинским занимает и Кароль Шимановский. Правда, его творчество второго периода не отличается четкой хронологической последовательностью в этом процессе, но оно завершает определенный этап, начатый Скрябиным, и затем встречается с творчеством Стравинского путем обращения к истинно национальному стилю. Эта ситуация была совершенно естественной, если учесть то впечатление, которое произвела на Шимановского музыка Стравинского перед началом первой мировой войны.

Но Стравинский — не единственный композитор, которого Шимановский высоко ценил. Как показывает статья, посвященная Бартоку<sup>12</sup>, он восторгался музыкой этого венгерского композитора, подчеркивая его глубокие связи с фольклором. Эта статья объясняет изменение стиля Шимановского того периода. Большим завоеванием считает Шимановский «выход из замкнутого круга хроматизма, в рамках которого вчерашняя музыка беспадежно задыхалась, как на высотах ослепительных безвоздушных вершин. Современная же музыка приближается к людям, к земле, к животворящей и плодоносящей почве». На этой же основе Шимановский оценивает и творчество Мануэля де Фалья. Как можно заметить, в третий период сужается круг увлечений Шимановского. Это не значит, что он не признавал значения других композиторов. Особенно он выделял Шенберга, хотя духовно этот композитор оставался ему чуждым<sup>13</sup>. Вместе с тем

<sup>10</sup> K. Szymanowski. Opuszczę skalny mój szaniec... — «Rzeczpospolita», Warszawa, 1923, N 6.

<sup>11</sup> Этую проблему я рассматриваю в работе «Шимановский и Скрябин». — «Русско-польские музыкальные связи», под ред. И. Ф. Бэлзы. М., 1963, стр. 375—443.

<sup>12</sup> K. Szymanowski. Zagadnienie ludowości w stosunku do muzyki współczesnej. — «Muzyka», Warszawa, 1925, N 10.

<sup>13</sup> K. Szymanowski. Opuszczę skalny mój szaniec., s. 64.

с откровенным неодобрением относился он к Эрику Сати, называя его «странным типом сомнительным музыкальным талантником»<sup>14</sup>.

Отношение Шимановского к Шенбергу и Сати как к вдохновителю так называемой «шестерки» становится ясным в свете его увлечений и интересов в третий период творчества. В то время Шимановский не мог полностью признать эстетические позиции Шенберга, так как вдохновляющим началом для него уже тогда были Шопен и польская народная музыка. Лапидарное, упрощенное, а часто и просто ничтожное и даже вульгарное творчество Эрика Сати и некоторых его последователей, полностью зачеркивающих высокоразвитую композиторскую технику, основанную на тематическом развитии музыкального произведения, Шимановский вообще считал лишенным признаков высокого искусства. Сейчас это творчество трактуют несколько иначе, учитывая его своеобразные формальные и эстетические принципы, которые были радикальным преодолением традиции музыки XIX в., хотя и трудно отрицать, что сделано это было ценой явного снижения художественного уровня произведений.

Чтобы осветить поставленную в статье проблему в целом, необходимо также упомянуть и о так называемом классицизирующем направлении в музыке. В этой связи фигура Шимановского вырисовывается еще более отчетливо. Точно определить это направление невозможно; можно лишь указать, что оно связано с разнообразнейшими стилями старинной музыки, за исключением периода XIX в. (только один Стравинский обратился к музыке прошлого столетия). Таким образом, все способы развития музыкальных традиций прошлого и легли в основу метода классицизирующего направления.

По всей видимости, этому направлению следует и Шимановский. Действительно, независимо от шопеновских традиций в творчестве Шимановского, особенно в первый период, когда было сильно влияние Бетховена, Брамса, Регера, а позднее Скрябина, а также в третий период, когда мы встречаемся с традиционными формами, с тенденцией к архаизации, можно найти определенные классицистические элементы. Заметнее всего они проявляются в стремлении к совершенству формы, проверенным методам в процессе художественного творчества. И все-таки Шимановского всегда интересовали новейшие художественные достижения, он старался обстоятельно с ними познакомиться и использовать в своих собственных целях. Эта позиция Шимановского может служить примером для молодого поколения польских композиторов.

Возникает вопрос, является ли Шимановский, постоянно борющийся с внутренними противоречиями, фигурой в нашем столетии обособленной или же и в других композиторах можно заметить эти особенности художественной натуры, характеризующейся вечным беспокойством от сознания неразгаданных до конца возможностей и нерешенных проблем, обуреваемой постоянными сомнениями. Этим натурам не хватает одного ком-

<sup>14</sup> K. Szymanowski. Z życia muzycznego w Paryżu.— «Wiadomości literackie», Warszawa, 1924, N 29—30.

позиторского творчества, они выступают и в качестве публицистов, теоретиков, тем самым компенсируя свою неудовлетворенную творческую жажду.

Как и в любой исторический период, композиторы первой половины XX в., обращаясь к литературной деятельности, охватывают необыкновенно широкий круг проблем. Шенберг, Хиндемит, Яначек, Кшепек, Стравинский, а позднее и Мессиен разрабатывают вопросы теории и композиторской техники. Кроме того, Стравинского, Шимановского, Шенберга интересуют и эстетические проблемы. Следовательно, Шимановский ничем не отличается от своих коллег и идет ногу в ногу с другими композиторами своего времени.

Показательно также отношение этих композиторов к романтизму. Будучи постоянным объектом нападок прежде всего в декларациях, романтизм в течение длительного времени не дает им покоя. Мало того, романтическое направление становится исходным пунктом их творчества, даже тогда, когда они активно противятся ему, сознательно разрушают и пародируют стиль музыки XIX в. (например, Стравинский, частично Хиндемит). Из всего сказанного следует, что музыка прошлого века сохраняла свою живучесть не только в концертном исполнении, но и в творчестве композиторов нового времени, хотя их отношение к ней коренным образом изменилось, и это привело к новым творческим результатам.

Межвоенный период хотя и принес много новых завоеваний, однако с точки зрения сегодняшнего дня они кажутся малозначительными. Речь идет о типичном для того времени увлечении вопросами тональности. Преодоление гармонического функционализма дало в конечном счете лишь негативные результаты и в этой связи не могло служить базой для создания новых принципов построения музыкальных произведений. И Шимановский заметил опасность такого хроматического хаоса. Как и другие, он ищет спасения в модальности. Уже композиторы национальных школ XIX в. показали исключительно богатые возможности модальных структур, содержащиеся в народной музыке. Это наследие принимают и композиторы нашего столетия, значительно расширяя само понятие модальности, включая в него и пентатонику, и целотонную гамму, и даже искусственно созданные гаммы и последовательности. Несмотря на это сущность модальности не изменяется. По-прежнему диапазон или звукоряд со строгой определенностью следования интервалов является основным для определения тонального порядка. Модальный характер имеют не только структуры, аналогичные средневековой музыкальной системе, но также и наиболее поразительное изобретение того периода, основополагающий элемент развития — серия в дodeкафонической технике.

Нынче в развитии этой техники отчетливо вырисовываются два периода, исключительно характерные для той ситуации, в которой оказалась музыка первой половины нашего столетия. Созданные прежде основы архитектоники были в первый период еще настолько прочными, что тематическое развитие и даже сонатная форма составляли конструктивную основу для многих произведений. Только в последний период стало ясно,

что на помощь пришли старые завоевания, а именно средства полифонической техники: сначала фуга, а затем все чаще появлялись и другие формы во главе с каноном.

До сих пор мы были склонны выискивать некоторую непоследовательность в тональных превращениях и принятии старых форм. На самом деле эти обращения к миру прошлого были лишь следствием несамостоятельности тонального мышления. Отсюда и легкость адаптации старых форм в музыке нашего века. Именно здесь мы получаем ответ на вопрос: почему композиторы, ощущая определенную неудовлетворенность в композиторском труде, проявляли интерес к разным вопросам теории и даже музыкальной техники? Просто им было необходимо оправдание своих принципов, а точнее говоря, внутренняя успокоенность. Каждый из них хорошо понимал, что художественное произведение не может быть хаосом, наоборот, оно должно быть выражением высшей упорядоченности.

Я умышленно затронул один из наиболее существенных вопросов, т. е. тональную основу, поскольку именно в ней, по мнению историков музыки, произошли в наш век самые радикальные изменения. Однако глубокий анализ творчества композиторов XX в. показывает, что оно теснейшим образом связано в идеально-эстетическом отношении с музыкой XIX в. Для общей оценки Шимановского не имеет принципиального значения степень его увлеченности процессом развития музыки XX в. Мы найдем у него и элементы музыки XIX в., и умелое использование новых средств художественной выразительности (например, начало Первого скрипичного концерта).

Модальность народной музыки позволила ему преодолеть старый хроматизм, вернуть тональный порядок произведению и вместе с тем значительно обогатить ресурсы средств выражения. Так что он отнюдь не случайно обращается к пентатонике, к народным модализмам Подгалья и даже к мелодиям узкого диапазона. Это повышало творческую инициативу Шимановского, поскольку принципы модальных закономерностей настолько общи, что их с легкостью можно приспособить к разным формальным концепциям, о чем свидетельствует развитие многоголосной музыки в средневековье, во времена Ренессанса и позднее, в XIX и XX вв. (в основном в национальных музыкальных школах). Именно поэтому Шимановский смог создать такие произведения, как «Атаманы», «Стабат Матер», Симфонию с солирующим фортепиано, мазурки. Создавая их, он оставался свободным от модной в то время концепции, провозглашавшей лозунг «новой предметности», которая жертвовала эмоциональными достоинствами произведения в пользу чистой техники. Эта позиция, сближавшая Шимановского в какой-то степени с таким композитором, как Ф. Мартен, дала ему возможность использовать традиции музыки XIX в. Она была следствием его идеологии, его глубокого убеждения в общественной роли и значимости произведения искусства, высказанного им в одной из теоретических работ.

И именно сегодня, в новых социальных условиях мы можем по-настоящему оценить всю проницательность Кароля Шимановского.

Перевод Л. Н. Виноградовой

Л. С. ГИНЗБУРГ

*Москва*

*Джузеppe Тартини  
в русской музыкальной жизни*



В истории классического скрипичного искусства XVIII в. видное место занимает тройственное созвездие, образуемое именами выдающихся итальянских композиторов-скрипачей — Арканджело Корелли, Антонио Вивальди и Джузеппе Тартини. Замыкающий это славное созвездие Джузеппе Тартини (1692—1770) вошел в историю как ярко одаренный композитор, автор исчисляющихся сотнями скрипичных сонат и концертов, необыкновенно талантливый исполнитель, замечательный педагог, на протяжении полувека возглавлявший Падуанскую скрипичную школу, музыкальный ученый, оставивший несколько трактатов.

Многие сочинения Тартини (и прежде всего его знаменитая соната «Дьявольская трель») до сих пор сохранили свою музыкальную ценность, а «Трактат об украшениях», отразивший его прогрессивные взгляды в области эстетики музыкального исполнительства, не утратил научного и практического значения для современных музыкантов-исполнителей, педагогов и методистов.

Джузеppe Тартини родился и провел свою юность в Пиране (итальянское название — Пирено) — городе, расположенному в Истре, на территории нынешней Югославии, и в ту пору населенном славянами (словенцами и хорватами) и итальянцами. Наряду с итальянскими юным Тартини, несомненно, слышал и славянских народных певцов и музыкантов. Вероятно, в значительной степени этими музыкальными впечатлениями юности можно объяснить нередко встречающиеся в его творчестве славянизмы<sup>1</sup>.

По утверждению некоторых ученых (К. Концати, П. Петробелли и др.), Тартини в молодости занимался (в Ассизи) у известного чешского композитора Богуслава Матея Черногорского («Padre Boemo»), хотя документально этот факт не доказан. Можно предполагать с большим основанием, что Тартини встречался с Черногорским и позднее в Праге,

<sup>1</sup> См.: Л. Гинзбург. Джузеппе Тартини. М., 1969, стр. 67—69.

где итальянский скрипач находился на службе в капелле графа Кинского в 1723—1726 гг. В своей «Истории чешской музыкальной культуры» Игорь Бэлза пишет: «Тартини встречался с Черногорским и в Праге в 1723—1726 гг., и, возможно, именно занятия с «чешским падре» помогли итальянскому скрипачу овладеть композиторской техникой и теоретическими познаниями, которые он развивал затем в своих известных трудах»<sup>2</sup>.

Джузеppe Тартини, еще в юности поселившись в Италии, провел в этой стране, за исключением упоминавшегося пребывания в Праге, всю свою жизнь. Он возглавлял капеллу в базилике св. Антония в Падуе, а также основанную им здесь скрипичную школу. У Тартини стремились учиться музыканты из многих европейских стран, и современники называли его «Maestro delle nazioni». Влияния Тартини не избежали не только итальянские, но и зарубежные скрипичные школы. Хотя в России Тартини никогда не был, но сюда приезжали его ученики и последователи; в нашей стране хорошо знали его музыку и почитали его высокое искусство.

Имя Тартини, как и его произведения, стало известно в России еще при жизни славного скрипача. Многочисленные итальянские музыканты, охотно приезжавшие в ту пору концертировать или служить в Россию (в придворных и частных капеллах), так же как и представители русской знати, побывавшие за рубежом, рассказывали о высоком искусстве Джузеппе Тартини, о его творениях и о пользовавшейся всеобщим признанием его педагогической деятельности.

В числе итальянских музыкантов, живших и работавших в России в XVIII в., наряду с композиторами и дирижерами Ф. Арайя, В. Манфредини, Б. Галуппи, Т. Траеттой, Дж. Паэзиелло, Дж. Сарти и Д. Чимарозой можно назвать немало итальянских скрипачей — Джованни Веронка, Луиджи Мадониса, Пиетро Миру (Педрилло), Доменико Далольо, Джованни Пиантаниду, Антонио Полли, Карло Каноббию и других, исполнявших, вероятно, не только свои сочинения, но и творения падуанского маэстро<sup>3</sup>.

На протяжении почти сорока лет (1735—1774) школу Тартини в России достойно представлял его ученик Доменико Далольо, в репертуаре которого были, помимо собственных сочинений<sup>4</sup>, также произведения его учителя.

Сохранились сведения о том, что во второй половине 60-х годов Петр III, который сам играл на скрипке, намеревался пригласить Тартини к себе на службу. Об этом писал, безусловно, преувеличивавший значение музыкальных интересов русского монарха Якоб Штелин: «Хочет выписать из

<sup>2</sup> Игорь Бэлза. История чешской музыкальной культуры, т. I. М., 1959, стр. 202.

<sup>3</sup> Произведения Тартини играли в России служившие здесь при дворе немецкие скрипачи братья Иоганн и Андреас Гюбнеры (см.: Якоб Штелин. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1936, стр. 78).

<sup>4</sup> Среди его произведений, написанных в России, симфонии «В русском стиле», два сборника сонат для скрипки с басом (один из них относится к 1738 г. и был издан в том же году в Амстердаме) и др.

Падуи в Петербург старика Тартини, к школе которого он причисляет и себя»<sup>5</sup>.

Слава Тартини как одного из выдающихся музыкантов была уже при его жизни распространена и в России. В этом свете следует понимать и не-подтвержденную версию о том, что происходивший из рода крепостных замечательный русский скрипач-самородок Иван Евстафьевич Хандошкин (1747—1804), в юности занимавшийся в Петербурге у итальянского скрипача Тито Порты, позднее будто бы обучался игре на скрипке у Тартини в Падуе<sup>6</sup>.

Во всяком случае можно не сомневаться в том, что Тартини был хорошо известен русскому скрипачу, который, вероятно, играл его скрипичные произведения. При всей самобытности и национальном своеобразии искусства Хандошкина в его сонатах и даже вариациях на русские песни можно обнаружить черты и отдельные технические приемы, сближающие этих скрипачей-композиторов. На близость Хандошкина к школе Тартини указывают также сохранившиеся записи выдающегося русского писателя В. Ф. Одоевского (1804—1869), относящиеся к 30-м годам прошлого века. В этих записях встречаются упоминания о свойственной Хандошкину «методе Тартини», о том, что этот русский скрипач уже в пожилом возрасте играл арпеджии «тартиниевским смычком»<sup>7</sup>.

Произведения Тартини еще при его жизни звучали в исполнении талантливых крепостных музыкантов, большинство которых осталось неизвестными. Уже после смерти Тартини, в 1784 г. на протяжении нескольких месяцев в Петербурге и Москве с исключительным успехом концертировала его ученица Маддалена Ломбардини-Сирмен. 13 февраля этого года состоялся ее концерт в Петровском театре в Москве. Затем «славная виртуозка на скрипке», как ее называли русские газеты, выступала в концерте в Воспитательном доме и других московских концертах. 13 апреля и 7 мая Маддалена Ломбардини концертировала в Петербурге. Всюду она играла свои сочинения, причем выступала в концертах не только как скрипачка, но и как певица и клавесинистка. Уехала она из России только в сентябре 1784 г.

Интересно, что год спустя в каталоге нот, продававшихся в «голландской лавке» Ивана Щоха в Москве, значатся скрипичные дуэты этой ученицы Тартини.

Тремя годами ранее Россию посетил итальянский скрипач Гаэтано-Пуньяни (1731—1798), которого ряд авторов (А. Экзимено, Фр. Файоль,

<sup>5</sup> «Записки Штелина о Петре III, императоре всероссийскому». — «Чтения в обществе истории и древностей российских» (1866, кн. IV, стр. 101). См. также: Т. Ливанова. Русская музыкальная культура XVIII века, т. II. М., 1953, стр. 401.

<sup>6</sup> Г. Фесечко, ранее («Советская музыка», 1950, № 12, стр. 67) утверждавший факт пребывания Хандошкина в Италии, в своей недавно вышедшей книге («Иван Евстафьевич Хандошкин». Л., 1972, стр. 27) пишет, что вопрос этот ввиду отсутствия документальных доказательств остается пока открытым.

<sup>7</sup> Записи хранятся в Ленинграде в Пушкинском доме (Институт русской литературы АН СССР).

М. Дуниас) также причисляют к ученикам Тартини. Как известно, Пуньяни был учеником Сомиса и принадлежал к пьемонтской скрипичной школе, что, однако, не исключает возможности его эпизодических занятий с Тартини. Хотя, как утверждает Ф. Торрефранка, Тартини является классиком, а Пуньяни — романтиком, вряд ли последний избежал тех или иных воздействий стиля падуанского мастера. Г. Пуньяни приезжал в Петербург со своим юным учеником Дж. Б. Виотти весной 1781 г. и выступал здесь с большим успехом в открытых концертах и при дворе<sup>8</sup>.

Уже в XVIII в. в России продавались сочинения Тартини, что нашло свое отражение в различных публикациях той поры. Так, например, в каталоге находившейся в Москве «голландской лавки» Ивана Щоха за 1785 г. можно было прочесть о продаже скрипичных сонат Тартини («Двенадцать сонат», оп. 1 и «Шесть сонат», оп. 2).

Спустя несколько лет после смерти Тартини, в 1778 г. русский князь А. М. Белосельский, живший в Италии в 1776 г., издал в Гааге книжку «De la musique en Italie», в которой с уважением упоминает Тартини. Он пишет о превосходстве итальянцев в области «самого прекрасного» из всех инструментов — скрипки, «которую обессмертили Тартини, Нардини, Пуньяни, подобно тому, как Орфей обессмертил лиру»<sup>9</sup>. В другом месте (стр. 13) тот же автор пишет: «Те, кто изучает в Италии искусство с интересом комбинировать звуки, часто обращаются за справкой в трактаты падре Мартини, Тартини, Грауна...»

Падуанский скрипач упоминается в целом ряде русских изданий начала прошлого столетия. В 1804 г. в Петербурге был издан русский перевод П. Торсоне «Скрипичной школы» Леопольда Моцарта (1756) под названием «Основательное скрипичное училище г. Моцарта». Хотя в этом труде имя Тартини прямо не называется, многое отражает воздействие этого скрипача и композитора. Так, например, еще до первого издания «Дьявольской трели» пример из финала этого произведения Тартини, как и из его рукописного концерта, Л. Моцарт цитировал с указанием на «одного из славнейших скрипачей времен»<sup>10</sup>. В названном (не вполне точном) русском переводе 1804 г. в соответствующем месте читаем: «Я полагаю здесь 2 примера, взятые из сочинения одного славного сочинителя наших времен»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> В этом же году известный русский деятель культуры, автор труда «О русском народном пении» и оперных либретто Н. А. Львов (1751—1803), путешествуя по Италии, с восхищением слушал во Флоренции игру лучшего ученика Тартини — Н. Нардини. В своих путевых заметках он писал: «Ах, мои друзья, не существует скрипки, кроме Нардини» (сообщено А. Н. Глумовым, обнаружившим названные заметки в Пушкинском доме в Ленинграде).

<sup>9</sup> Книга А. М. Белосельского (в русском переводе М. Д. Штерн) опубликована в виде приложения к разделу третьему первого тома книги Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века» (М., 1952), по которой она и цитируется (стр. 446). Факсимile переизданной книги появилось в Болонье в 1969 г.

<sup>10</sup> L. Mozart. Gründliche Violinschule. Dritte vermehrte Auflage. Augsburg, 1787 (Faksimile — Ausgabe), S. 240. В этой «Школе» «присутствие» Тартини можно обнаружить и в разделе, посвященном аппликатуре, и в других разделах.

<sup>11</sup> «Основательное скрипичное училище г. Моцарта». СПб., 1804, стр. 184.

К этому времени имя сочинителя и его соната «Дьявольская трель» были уже хорошо известны русским любителям музыки.

На первой странице русского издания скрипичной школы Байо, Роде и Крейцера (1804), появившегося уже в 1812 г., можно прочесть, что скрипка, которая «бывает различных свойств, зависящих от воли и расположения лучших музыкантов», «согласна, трогательна и уладительна под смычком Тартини»<sup>12</sup>.

Еще за год до выхода этого издания имя Тартини упоминается в газете «Московские ведомости». Здесь приводится известный рассказ о сне, приснившемся «славному композитору Тартини», побудившем его написать «Дьяволову сонату», которая «ото всех знатоков музыки признана мастерским его произведением»<sup>13</sup>.

Надо сказать, что в 20-е годы сонаты Тартини, а также его «Вариации на гавот Корелли» можно было купить в московских и петербургских лавках или получить во временное пользование<sup>14</sup>. В эту пору произведения Тартини были уже достаточно распространены в кругах русских музыкантов и любителей музыки.

«Первый и отличнейший скрипач» Тартини в числе выдающихся музыкантов мира представлен в изданном в 1831 г. в Петербурге «Лирическом музее» Кушенова-Дмитриевского. Посвященная ему статья, изложенная на восьми страницах, содержит описание жизненного и творческого пути этого музыканта и заканчивается следующей своеобразной по языку, но в общем верной характеристикой: «Пение его исполнено было живости и чувствительности; а гармония, хотя и искусна, но непринуждена и чиста. Между скрипачами он всегда был из первых, который, владея смычком в совершенстве, таковому искусству научал и прочих. Трудные во всех его сочинениях для скрипки пассажи; но более всего отличные артисты, им образованные, суть несомненные доказательства знания его «скрипичной аппликатуры»<sup>15</sup>. К ученикам и представителям «Тартиниевской школы» автор этого любопытного сборника относит Нардини и Пуньянни.

О популярности Тартини в среде русской интеллигенции первой половины прошлого века, более того, увлечении романтическими чертами облика музыканта свидетельствует, в частности, носящая название «Тартини» и посвященная итальянскому скрипачу «Интермедиа-фантазия в трех частях». Написанное «белым стихом» и подписанное буквами Н. К-ъ, это

<sup>12</sup> «Скрипичная школа Роде, Бальота и Крейцера». СПб., 1812; издание второе — СПб., 1829, стр. 1.

<sup>13</sup> «Московские ведомости», 18 ноября 1803 г.

<sup>14</sup> См. напр.: «Каталог разным нотам, продающимся у Карла Павловича Ленгольда в Москве, в музыкальной его лавке, состоящей на Ильинке в доме Плотникова» (М., 1820); «Каталог библиотеки для ссуды музыкальных сочинений К. Ф. Рихтера в Санктпетербурге на Исаакиевской площади в доме Поггеноля № 98» (СПб., 1827).

<sup>15</sup> «Лирический музей, содержащий в себе краткое начертание истории музыки с присовокуплением жизнеописаний некоторых знаменитых артистов и виртуозов оной... Изданный Кушеновым-Дмитриевским». СПб., 1831, стр. 52.

произведение было напечатано в петербургском альманахе «Альциона» — сборнике прозы и стихов, изданном в 1833 г.<sup>16</sup>

Автором пьесы является русский поэт и музыкант (А. С. Пушкин считал его даже хорошим музыкантом), друг М. И. Глинки Н. В. Куольник (1809—1868), на тексты которого Глинка сочинял музыку. Н. В. Куольник написал ряд произведений на музыкальные темы.

Содержание «Интермедии-фантазии» передает легенду о любви юных Тартини и Клариссы, о победе этой любви над графом Корнано. Действие происходит в Падуе и, соприкасаясь в какой-то мере с некоторыми фактами из биографии итальянского музыканта, развертывается в духе романтически окрашенной фантазии автора.

Романтический облик Тартини и его соната «Дьявольская трель» продолжают и в дальнейшем привлекать русских авторов. В 1851 г. один из них — И. Д. Кошкарев под псевдонимом гофмановского героя Капельмейстера Крейслера опубликовал в петербургском журнале «Пантеон и репертуар русской сцены» (1851, стр. 1—52) рассказ под названием «Тартиниева трель», в котором используются фантастически преломленные факты из биографии Тартини.

В русском музыкальном словаре середины прошлого столетия Джузеппе Тартини называется «славнейшим виртуозом и композитором XVIII века для скрипки»<sup>17</sup>. А накануне столетия со дня смерти Тартини биографический очерк, посвященный этому музыканту, был помещен в «Литературном прибавлении к «Нувеллисту»» (1869, февраль).

Несколько страниц уделил падуанскому скрипачу в своей опубликованной в 1873 г. в Петербурге книге, посвященной скрипачам XVII—XIX столетий, Николай Кириллов<sup>18</sup>.

Уже в начале прошлого столетия на сочинениях Тартини учился известный русский скрипач А. Ф. Львов (1798—1870), заслуживший высокую оценку Глинки и Шумана. «С 19-летнего возраста,— вспоминал впоследствии Львов,— я стал заниматься один, без учителей, и, трудясь постепенно от трех до четырех часов в сутки, старался образовать стиль мой собственным внимательным изучением великих скрипачей-музыкантов, как-то Корелли, Тартини, Гавинье, Биотти, Крейслера, Балио, Роде и других»<sup>19</sup>.

Современник А. Ф. Львова В. Ф. Одоевский хорошо знал музыку Тартини и особенно ценил его сонату «Дьявольская трель». В 1837 г. он тонко и прозорливо отметил, что Тартини «предупредил романтический

<sup>16</sup> «Альциона» выходила в 1831, 1832 и 1833 гг. В этом альманахе сотрудничали А. С. Пушкин, В. Ф. Одоевский, П. А. Вяземский, Е. А. Баратынский и другие писатели.

<sup>17</sup> См.: *Адольф Гаррас*. Ручной музыкальный словарь с прибавлением биографии известных композиторов, артистов и дилетантов. М., 1850, стр. 159.

<sup>18</sup> См.: *Николай Кириллов*. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столетий. СПб., 1873, стр. 13—19.

<sup>19</sup> А. Ф. Львов. Советы начинающему играть на скрипке (1859). М., 1912, стр. IV.

вкус нашего века» и что с названной сонаты этого скрипача-композитора «началась новая эпоха для скрипки»<sup>20</sup>.

Известный русский скрипач В. В. Безекирский (1835—1919), неоднократно исполнявший «Дьявольскую трель» Тартини, относил ее автора, наряду с Корелли и Верачини, к числу лучших итальянских скрипачей-композиторов, а сонату считал достойной на долгое время сохраниться в репертуаре всех концертирующих скрипачей.

Скрипичные сочинения Тартини были в репертуаре первых профессоров скрипичных классов Петербургской и Московской консерваторий — Генрика Венявского и Фердинанда Лауба. Сохранились свидетельства вдохновенного исполнения в России сонаты «Дьявольская трель» Ф. Лаубом. Этот замечательный чешский скрипач-художник, нашедший в России вторую родину, способствовал созданию реалистической традиции в исполнении знаменитой сонаты Тартини, к которой он написал свою каденцию.

Видное место занимали сонаты Тартини в концертном и педагогическом репертуаре Л. С. Ауэра (1845—1930), который на протяжении почти полстолетия (1868—1917) руководил скрипичным классом Петербургской консерватории. Один из выдающихся исполнителей «Дьявольской трели» и «Покинутой Диодоны», Ауэр, уделил этим произведениям особое внимание на страницах своих книг, изданных в конце его жизни за границей: «Моя школа игры на скрипке» (1921) и «Интерпретация произведений скрипичной классики» (1925)<sup>21</sup>.

Названные сонаты Тартини по музыкальным достоинствам и художественному значению Л. С. Ауэр ставит наравне с «Фолией» Корелли и другими выдающимися творениями скрипачей XVII—XVIII столетий. «Эти произведения,— пишет Л. С. Ауэр,— отличаются не только своеобразием музыкального содержания, но и глубиной замысла, совершенством формы. Они по праву считаются шедеврами скрипичной литературы. Одухотворенность этих сочинений питает глубокий внутренний источник, из которого черпает вдохновение лишь гений»<sup>22</sup>. Говоря об индивидуальном стиле Тартини, соответствовавшем эстетическим требованиям эпохи и в известной мере сохранившем значение и для нашего времени, тот же автор писал: «Нет сомнения, что Тартини стремился к правдивейшему выражению в области скрипичной игры, что он хотел показать лучший образец стиля для своей эпохи в самом широком значении этого слова»<sup>23</sup>.

Соната Тартини «Дьявольская трель» была в репертуаре виднейших русских скрипачей — В. Безекирского, К. Григоровича, К. Думчева, Г. Дулова, М. Полякина, М. Эрденко и др. Лучшие традиции русской классической скрипичной школы в исполнении музыки Тартини получили

<sup>20</sup> В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, стр. 142.

<sup>21</sup> Первая из этих книг была переиздана в Ленинграде в 1929 г. под редакцией С. Л. Гинзбурга. Вместе со второй книгой Ауэра она была вновь издана в Москве в 1965 г. под общей редакцией И. Ямпольского.

<sup>22</sup> Л. Ауэр. Интерпретация произведений скрипичной классики. М., 1965, стр. 124.

<sup>23</sup> Л. Ауэр. Моя школа игры на скрипке. М., 1965, стр. 94.

свое творческое продолжение и развитие в советском скрипичном искусстве.

Творчество Тартини в лице выдающихся представителей советской скрипичной школы нашло вдохновенных интерпретаторов; одновременно оно получило в нашей стране самую широкую аудиторию, чутко воспринимающую эту выразительную и написанную от сердца музыку, не утратившую силу своего воздействия и на современного слушателя.

Скрипичные произведения Тартини входят в концертные программы Д. Ойстраха, Л. Когана и многих других советских скрипачей. Виолончельный концерт Тартини исполняет Н. Гутман и др. Сочинения для скрипки Тартини издаются Государственным музыкальным издательством, они записываются на грампластинки и передаются по радио. Среди советских грамзаписей музыки Тартини можно назвать записи Д. Ойстраха, И. Ойстраха, Г. Бариновой, М. Козолуповой, Ю. Ситковецкого, И. Безродного, С. Снитковского, Р. Соболевского, Р. Агароняна.

Произведения Тартини включены также в учебные программы наших музыкальных школ, музыкальных училищ и консерваторий. Примеры из сочинений Тартини широко используются в методических трудах советских ученых, в частности в трудах по скрипичной методике К. Г. Мостраса.

В один из составленных Д. М. Цыгановым сборников скрипичных каденций включены 11 каденций к «Дьявольской трели» Тартини; среди них каденции Л. Ауэра, М. Эрденко, А. Янышинова. В тот же сборник входят каденции к ре-минорному концерту Тартини, в частности каденции В. Артемьева и М. Хайта.

Один из лучших современных исполнителей музыки Тартини Д. Ф. Ойстах следующим образом охарактеризовал искусство славного итальянского музыканта: «Джузеppe Тартини принадлежит к числу корифеев итальянской скрипичной школы XVIII века, искусство которых сохраняет свое художественное значение до нашего времени. В музыке Тартини прежде всего привлекает ее выразительность, искренность, теплота, мелодичность... В произведениях Тартини можно найти основные разновидности скрипичной техники, достаточно сложной и для современного исполнителя. Восхищает его совершенно исключительное знание инструмента и безграничная фантазия в использовании технико-выразительных возможностей скрипки. Творческие искания привели славного скрипача-композитора к утверждению исполнительских принципов и приемов, которые стали классическими...»<sup>24</sup>

Все это говорит о большом интересе советских музыкантов и слушателей к творчеству выдающегося итальянского скрипача и композитора. Музыка его продолжает жить и в наше время, потому что она содержательна и выразительна, проста и человечна, ясна по форме и отлично соответствует самой природе скрипки.

<sup>24</sup> Из предисловия Д. Ф. Ойстраха к книге Л. Гинзбурга «Джузеppe Тартини» (М., 1969, стр. 3).

Свое яркое эссе «Данте и музыка» Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) заканчивает словами благодарности музыкальному искусству Италии XVI—XVII вв., «где таится еще много солнечной энергии, оплодотворяющей мысль», искусству, «излучающему радость жизни и непосредственное ощущение ее силы»<sup>25</sup>. Доля этой благодарности относится к светлому, жизнеутверждающему и человеческому творчеству падуанского маэстро, творчеству, сохранившему способность радовать и вдохновлять наших современников.

<sup>25</sup> Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Данте и музыка. Пг., 1921, стр. 50.

ДИТЕР КЕРНЕР

*Майнц*

## *Прага в жизни Моцарта*



В 1786 г. отец композитора, Леопольд Моцарт, писал своей дочери Наннерль: «Сегодня, 28-го апреля, пойдет на сцене опера твоего брата «Свадьба Фигаро». Это будет большая победа, если он добьется успеха, ибо, насколько мне известно, здесь против него плетутся сильнейшие интриги. Сальери со всей своей сворой снова постараётся во что бы то ни стало перевернуть небо и землю». Премьере «Фигаро», которая все же состоялась в Вене 1 мая 1786 г., всеми средствами пытались помешать итальянские противники Моцарта. Сальери и его приспешники «работали», по свидетельству современников, «как кроты во мраке» (А. Виченик). Несмотря на большой успех, сопутствовавший опере с самого начала, ее давали в этот год лишь девять раз, а в 1787 и 1788 гг. вообще ни разу. Недовольство императорского двора было направлено главным образом против композитора, посмевшего написать музыку на чрезвычайно смелое либретто. Знать чувствовала себя в высшей степени уязвленной. «Винер реальцайтунг» 11 июля 1786 г. писала: «...что в наше время не может быть сказано, может быть спето».

Центральная фигура оперы — непостоянный, увлекающийся граф Альмавива, который уравнен со своим слугой Фигаро, принимающим важные решения без ведома господина. Поведение слуги по отношению к графу выглядит сознательно лишенным дистанции.

Слова Фигаро:

*Если захочет барин попрыгать,  
Я подыграю с гитарой ему —*

неслыханный вызов, тем более что в руке у Фигаро не гитара, а палка. В этой комической опере, без сомнения, истинным комическим персонажем является граф Альмавива.

Многие современники, не сумев оценить выходящую за рамки своего времени гениальность произведения, восприняли «Фигаро» как выпад против священных основ венского общества. В привилегированных кругах

Моцарта стали рассматривать если не как бунтовщика, то во всяком случае как маленького фрондера. «И, вероятно, уже тогда у знати венской и буржуазии появилась неприязнь к пылкому молодому музыканту, слишком откровенно высказывавшему свое мнение. Возможно, это и было началом того ужасающего одиночества, которое омрачало последние годы жизни Моцарта» (Б. Паумгартнер).

При этом гнев знати был направлен не столько против либреттиста Лоренцо да Понте, положившего в основу «Свадьбы Фигаро» комедию французского писателя Бомарше, сколько против Моцарта, принимавшего деятельное участие в создании либретто и довольно ясно высказавшего свое отношение к окружающему. Во время венского костюмированного бала 19 февраля 1786 г. композитор распространял отпечатанный листок с восемью загадками и четырнадцатью «отрывками из фрагментов Зороастра», им самим сочиненными. Один экземпляр он отоспал отцу. Текст листка гласил следующее:

Если ты бедный глупец,— стань каноником.  
Если ты богатый глупец,— стань арендатором.  
Если ты благородный, но бедный глупец,  
То ради хлеба насущного стань, кем сможешь.  
Но если ты богатый и благородный глупец,—  
Тогда становись, кем угодно, но только не  
Мужем рассудка;  
Это право я оставляю за собой.

Ответ на этот выпад, казавшийся в те времена революционным, не заставил себя долго ждать: число учеников Моцарта постоянно уменьшалось, знать объявила ему полный бойкот. «Концертная деятельность начиная с 1787 г. почти полностью прекратилась. Отдельные оперные и издательские гонорары быстро таяли» (Ф. Блюме). 10 мая 1787 г. Леопольд Моцарт сообщал Наннерль: «Твой брат живет теперь на Ландштрассе 224. Но он не пишет мне ни слова о причине! Увы, я догадываюсь оней!» От внимания искусшенного в светской жизни человека не ускользнуло то обстоятельство, что его сын переселился из своей старой респектабельной квартиры на Гроссе Шулерштрассе в предместье. Б. Паумгартнер к этому добавляет: «Остается бесспорным тот факт, что Моцарт как музыкант-творец, несмотря на огромный успех своего «Фигаро», не смог воспрепятствовать странному спаду своей популярности у венской публики. В 1786 г. Моцарт еще устроил семь академий, после 1788 г. он, по всей вероятности, не сумел устроить ни одной. Надежды Моцарта добиться положения, уважения иличинного дохода становились день ото дня призрачнее».

Когда Моцарт понял, что Вена не приемлет прогрессивный образ мыслей, он начал искать поддержку своим идеям в другом городе — Праге, где сразу же высоко оценили его талант. Здесь Моцарт нашел себе высоко-поставленного покровителя — владельца майората, графа Иоганна Йозефа Туна (1711—1788), сын которого, Йозеф Франц Тун, жил в Вене. Возмож-



МОЦАРТ

Литография Лапицеделли (Вена, 1825 г.)

но, что эти отношения завязались еще в зальцбургский период, так как графиня Тун взяла молодого Моцарта под свою опеку в начале его венской деятельности, в 1781 г. Именно ей он был обязан своим появлением в высшем обществе, затем так единодушно отвергшего его. Старому графу Туну, который был магистром ордена Розенкрайцеров и провинциалом ложи Богемии, Моцарт посвятил известную «Линцскую симфонию».

К сожалению, в Праге тогда отсутствовала императорская резиденция, при которой могли бы найти себе занятие известные музыканты. Но тем не менее Моцарт чувствовал себя здесь как дома. Позднее Моцарт приобрел в Праге верных друзей — Франтишка Ксавера Душка и Йозефа Душкова. Йозефа Душкова была выдающейся певицей, а ее супруг — лучшим пианистом Чехии. Причем начало этим добрым отношениям было также положено еще в Зальцбурге в 1777 г., а в их пригородной вилле Бертрамке Моцарт часто гостили. Здесь были написаны значительные фрагменты его знаменитых опер. П. Неттль высказывает предположение, что Моцарт находился там в контакте с пражским композитором Йозефом Мысливечком, с которым он познакомился в Болонье в 1770 г. и который хотел дать ему рекомендательное письмо к графу Яну Йозефу Пахте.

Обстоятельства, сложившиеся для Моцарта во время его первой поездки в город на Влтаве, были исключительно благоприятными. Энтузиазм, с которым встретили приезд Моцарта, был вызван борьбой против космополитизма, против засилья итальянщины, Моцарта приветствовали как сына своего народа. Конечно, следует помнить и об известной оппозиции Праги по отношению к Вене, также послужившей причиной того, что пражская знать добилась постановки «Фигаро» несмотря на противодействие итальянского импресарио Паскуале Бондини, обосновавшегося в Ностицком театре.

Постановка была осуществлена в Праге уже в декабре 1786 г. Ф. Немечек сообщает, «что эта опера давалась почти без перерыва в течение всей зимы. Песни Фигаро звучали на улицах; в парках, даже арфист трактира должен был заставить зазвучать своей *non più andrai*, если он хотел иметь слушателей». «Ни один спектакль, — пишет «Прагер постамтцайтунг» 12 декабря 1786 г., — никогда не приковывал к себе такого внимания, как опера «Свадьба Фигаро», которая давалась уже несколько раз здешней труппой оперных виртуозов под управлением Бондини с неизменным успехом... Знатоки, слышавшие эту оперу в Вене, утверждают, что здесь она поставлена намного лучше».

Моцарт прибыл в Прагу 11 января 1787 г. 15 января он с гордостью сообщал своему другу Готтфриду фон Жаквин: «...Здесь не говорят ни о чем, кроме «Фигаро»; не играют, не трубят, не поют и не насвистывают ничего, кроме «Фигаро»; не посещают никаких опер, кроме «Фигаро», и — вечно — «Фигаро»; поистине большая честь для меня». Моцарт остановился во дворце графа Иоганна Йозефа Туна. Тесные отношения сложились у него и с графом Яном Пахтой. Эти велиможи сумели, видимо, понять, что миссия молодого композитора не ограничивается лишь музыкальной сферой, что он призван стать глашатаем социальных идей, направленных

против существующего порядка. То обстоятельство, что под сомнение брались их собственные привилегии, для пражской знати не имело почти никакого значения: гений Моцарта покорил и увлек их за собой, они находились в плену тех идей, которые по самой своей сути предвосхищали идеи грядущей Великой французской революции.

Без Праги, без истинного понимания творчества многие его замыслы и устремления, возможно, так и остались бы неосуществленной мечтой. Именно здесь казавшееся недостижимым стало действительностью. Триумф Моцарта начался в тогдашней провинции, а не в столице Вене.

22 января была показана «Свадьба Фигаро», которой дирижировал сам композитор, а тремя днями раньше состоялась знаменитая академия, когда Моцарт впервые лично встретился с пражской публикой. В оперном театре, где исполнялась также «Пражская симфония» D-Dur, Моцарт дал фортепианный концерт; в конце вечера он импровизировал более получаса, «вследствие чего энтузиазм изумленных богемцев превзошел все пределы», его заставляли играть еще и еще. «Всюду, где бы он затем ни появился, восхищенные пражане встречали его с восторгом и любовью» (Н. Ниссен).

В октябре 1787 г. Моцарт снова приехал в Прагу, где закончил своего «Дон Жуана». Либретто оперы, написанное да Понте, соавтором которого, по всей вероятности, являлся Моцарт, было готово приблизительно в мае. И мы вновь убеждаемся, что Моцарт продолжает в ней свою социальную критику, начатую в «Фигаро». В ней встречаемся с «благородным» человеком, который может позволить себе буквально все. Играя окружающими его людьми, как шахматными фигурами, он думает только о себе. Этот необузданный, лишенный моральных принципов человек, для которого не является священным даже покой усопших, сам ведет себя к гибели. Моцарт дает этой опере в ее первой постановке в пражском Ностицком театре 29 октября 1787 г. ироничное название — «Наказанный развратник, или Дон Жуан». На премьере «Дон Жуана», которую пражане наградили громомapplодисментов, Моцарт дирижировал по собственноручно написанной партитуре. Но в Вене и на этот раз были осторожны: после первой постановки оперы 7 мая 1788 г. ее давали еще 15 раз, а потом сняли с репертуара навсегда якобы потому, что она «не понравилась».

Не исключено, что Моцарт во время своей короткой остановки в Праге весной 1789 г., когда он направлялся вместе с князем Лихновским в Дрезден и Берлин, получил заказ еще на одно сценическое произведение, так как в письме от 10 апреля он сообщал своей жене, что теперешний имперсарио Гвардазони предложил ему «на следующую осень» сумму, вдвое большую обычного гонорара, а именно 200 дукатов за само произведение и 50 дукатов на дорожные расходы. С уверенностью можно утверждать, что речь шла об опере «Тит», постановка которой из-за смерти Иосифа II, последовавшей 20 февраля 1790 г., была отложена до следующего года и приурочена к коронации Леопольда II. Важно подчеркнуть, что Моцарт начал сочинять «Тита» еще до того, как прояснилась программа коронационных торжеств; сохранились его эскизы под номерами 1, 3, 14 и 23, которые

можно датировать 1789 г. Партия Сесто здесь написана длятенора, позднее она была переписана для кастрата и в конце концов переработана в партию для травести. «Характер ансамблей показывает, что они писались с радостью и особой тщательностью» (Б. Паумгартнер).

8 июля 1791 г. г. Гвардазони добился, наконец, контракта, по которому он обязался поставить оперу ко дню коронации. Он тотчас же отправился в Италию для набора певцов. Из Праги Гвардазони выехал 10 июля и вскоре прибыл в Вену. Моцарт, которому совсем не обязательно было дожидаться его личного прибытия, получил известие о постановке оперы по почте или через посыльного. Таким образом, у него было достаточно времени для завершения произведения, ни о какой поспешности не может быть и речи. Утверждение о «восемнадцатидневном «Тите», встречающееся даже в новейшей литературе о Моцарте, и стремление объяснить этим невысокий художественный уровень некоторых эпизодов оперы является несостоятельным. Недостатки оперы можно объяснить тем, что у Моцарта еще до прибытия в Прагу появились симптомы медленно прогрессирующего отравления ртутью, от которого он вскоре и погиб. Пражский коронационный журнал сообщал в 1791 г.: «Музыка (оперы «Тит». — Д. К.) принадлежит знаменитому Моцарту и делает ему честь, хотя у него и не было для этого достаточно времени, к тому же он был нездоров и последнюю часть оперы вынужден был сочинять во время болезни».

Уже в период работы над «Волшебной флейтой» у Моцарта наблюдались «частые приступы изнеможения и продолжающиеся по нескольку минут полуобморочные состояния» (Ф. Рохлитц). Так как «Волшебную флейту» Моцарт собственноручно поместил в список произведений ниже, чем «Анниус» (т. е. «Тит»), то можно считать, что упомянутые болезненные симптомы относятся и к указанному Рохлитцем отрезку времени. Следовательно, болезнь является причиной того, что инструментовка «Тита» выглядит беднее, чем в других произведениях Моцарта, и музыкальные характеристики не достигают обычно присущей им глубины. «Все более пустующие колонки музыкальных тактов духовых инструментов свидетельствуют о связанных крыльях его гения» (И. Ниссен). Речитативы секко, безусловно, написаны учеником Моцарта — Ф. Зюсмайером.

Несмотря на это в опере нет недостатка в высокохудожественных кульминациях, на что указывает, например, финал первого акта — одно из великолепнейших творений Моцарта. Кстати, тот факт, что партитура была представлена вовремя, подтверждается рассказом О. Яна о том, что «из Италии были приглашены две певицы, которые должны были показать себя во всем блеске». Как удалось бы им разучить свои партии, если бы они не ознакомились с ними самое позднее в начале августа? То же самое относится и к многоголосным хорам, исполняющимся около 20 минут. Без сомнения, Моцарт отоспал нотный материал заранее (он сам, как доказано, прибыл в Прагу только 28 августа, т. е. за восемь дней до коронации), а в Праге внес лишь некоторые корректуры и написал увертюру (в последние дни, как и для «Дон Жуана»). Увы, это уже не был прежний Моцарт, который веселился на балах и своим весельем заражал окружаю-

~~Am 20. April; präsentieren  
Mozarts letzte Minuten über den Tod. Regibatorisch und  
Eigentlich sehr einfache Melodien. Die ersten drei Akte sind  
Vorbrüche in Wien, die zweite ist ein Traum und endet mit einer  
mit einem abschließenden Abschiedsschlag, der sich wiederholen  
möchte — Sie ist dann ausgetragen.~~

~~Am 20. April. Ein kurzer, leicht blinder, aber fröhlicher Tag.  
Von Frey und Hoffmann ist ein Vierstimmiges Lied. Es besteht  
aus vier Strophen und beginnt mit dem Spruch: Er fragt  
nach dem Menschen, ob er glücklich sei. Er antwortet: Er ist  
glücklich: denn es ist kein Mensch, der weiß, was er gelebt: wenn  
wir leben, so sind wir: wenn wir sterben, so sind wir tot. Auf diese  
Worte folgt das Lied:~~  
~~Ständig kommt ein Tod zu uns, aber niemand kennt ihn  
nun mehr — das war traurig und es war traurig~~

Запись Г. Н. Ниссена о последних минутах жизни Моцарта  
(из собрания зальцбургского Моцартеума)

щих. Ф. Немечек писал: «Уже в Праге Моцарт непрестанно хворал и принимал лекарства; он был бледен, выражение лица печально, хотя его бодрый юмор в обществе друзей все же еще часто находил проявление в веселой шутке».

В путевом дневнике супругов Новелло, беседовавших с женой Моцарта, записано: «Приблизительно за шесть месяцев до смерти Моцарта посетила ужасная мысль, что кто-то хочет отравить его. Однажды он пришел к ней (Констанце.— Д. К.) с жалобами на сильные боли в пояснице и общую слабость; один из его врагов будто бы дал ему микстуру, которая убьет его, и они могут точно и неотвратимо вычислить день его смерти».

Эти слова тесно связаны с высказыванием Моцарта в Вене после поездки в Прагу, записанным его современниками Ф. Немечком и Н. Ниссеном:

«С глубоким огорчением его супруга замечала, что силы его таяли с каждым днем. В один из прекрасных осенних дней, когда она, дабы развлечь его, поехала с ним в Пратер и они остались наедине, Моцарт начал говорить о своей смерти и утверждал, что сочиняет Реквием для самого себя. При этом в глазах у него стояли слезы, а когда она попыталась отвлечь его от черных мыслей, он возразил ей: «Нет, нет, я слишком хорошо

чувствую — жить мне осталось недолго: конечно, мне дали яду! Я не могу отделаться от этой мысли».

Б. Паумгартнер, анализируя причины смерти великого композитора, пишет: «Временами твердое убеждение больного маэстро в покушение на его жизнь («одним из его врагов») не вызывает сомнения. Еще 25 августа 1837 г. Констанца, у которой никогда не было полной уверенности относительно этого обстоятельства, пишет государственному советнику Циглеру в Мюнстер по поводу своего сына, что последнему не придется, как его отцу, опасаться завистников, жаждущих лишить его жизни (в этом месте в автографе на полях имеется пометка, сделанная чужой рукой: «Намек на вероятное отравление Моцарта Сальери»). Странно, что важнейшие документы и сообщения, касающиеся смерти Моцарта, появились приблизительно лишь через 35 лет. Официальное моцартоведение — почти вплоть до последних десятилетий — старательно умалчивало о некоторых подробностях...»

Исследователи жизни и творчества Моцарта отмечают те симптомы его заболевания, которые характерны для хронического отравления ртутью: боль в спине, слабость, бледность, депрессия, обмороки, раздражительность, боязливость, подрагивание губ. Но поскольку, как совершенно справедливо отмечают историки медицины, яд ему давали тайно через довольно большие промежутки времени, то создавалось впечатление, что жалобы Моцарта были «нервного» характера.

«Смертельный враг» и соперник Моцарта Антонио Сальери появился в Праге вместе с семьёй музыкантами придворной капеллы. Обстоятельства, сопутствующие премьере «Тита», были весьма неблагоприятны для Моцарта, хотя бы из-за той враждебной клеветы, которую Сальери распространял в свете. К тому же в Вене не забыли либретто «Фигаро» и «Дон Жуана». Теперь Моцарт музиковал «при дворе», но имеются отдельные высказывания, что он пользовался там дурной славой. Следует упомянуть и о том, что либретто «Тита» вряд ли могло вызвать благосклонность монарха. Пространное произведение поэта П. Метастазио, написанное лет за 60 до этого и уже с переменным успехом переложенное на музыку другими композиторами, саксонский придворный поэт К. Маццола превратил в двухактную оперу. И, конечно, мы вправе предположить, что Моцарт внес в либретто редакционные поправки.

В статичном образе Тита Моцарт выразил свою неприязнь к монархии. От императора Тита, который когда-то завоевал Иерусалим и сравнял с землей храм, остался лишь «пряничный король» (А. Шуриг), который должен всем все прощать. Первоначально задуманная серьезная опера превратилась против ожидания композитора в оперу-буфф. Моцарт не написал ни единой эффектной арии для Тита, чем вызвал недовольство певца Балиони, а он легко мог бы это сделать, если бы действительно захотел.

Однако Александр фон Клейст по поводу оперы «Тит», премьера которой состоялась 6 сентября 1791 г. и которой дирижировал сам Моцарт, пишет следующее: «Прекрасная новая опера «La Clemenza di Tito» ис-



Титульный лист фортепианного переложения симфонии Моцарта, которое было сделано Яном Венцелем и посвящено им Франтишку Душку

полнялась для всех сословий. Музыка написана Моцартом и совершенно достойна маэстро; особенно хорош он в анданте, где его мелодии настолько прекрасны, что они могут сманить на землю даже небожителей».

Впоследствии супруга кайзера Мария Людовика назвала оперу «немецким свинством». Вероятно, такое определение было вызвано тем, что сцена пожара Капитолия наводила на мысль о тех трудностях, которые «испытывала» в Париже «вследствие заговора» сестра императора Мария-Антуанетта; произошел штурм Бастилии, на горизонте уже собирались грозные тучи Великой французской революции. Кроме того, в 1790 г. потерпела неудачу попытка Людовика XVI бежать за границу. К тому же у обоих императоров — как у Тита, так и у Леопольда II — странное сходство судеб: Тит пришел к власти в 40 лет, Леопольд II — в 43 года, оба правили лишь два года, оба умерли совершенно неожиданно при таинственных обстоятельствах. Вся опера является не апофеозом монархии, а ее погребальной песней. Поэтому никого не может удивить отзыв, помещенный позднее в «Этюдах для сочинителей и любителей музыки»: «Большая

итальянская опера «La Clemenza di Tito», музыку которой сочинил господин капельмейстер Моцарт и которая была поставлена по случаю коронационных торжеств, не имела успеха, на который мог бы рассчитывать столь любимый здесь композитор».

В 1784 г. Моцарт был принят в масонскую ложу. Для нее он сочинил несколько музыкальных произведений. Однако ни один подобный опус больше не значится в перечне произведений, написанных в последние годы жизни композитором. Это поначалу возникшее у него желание угасло уже в 1785 г.— 1786 гг. Из шести сочинений, написанных для ложи, сохранилось всего пять. В 1791 г. Моцарт пишет «Волшебную флейту», являющуюся как «апофеозом масонства, так и пародией на него» (Н. Ниссен). Поскольку Леопольд II занимал двойственную позицию по отношению к ложам, то «подавляющая масса вскоре оказалась в лагере их врагов. Вероятно, что при таких обстоятельствах создание «Волшебной флейты» дало решающий толчок этому процессу» (Б. Паумгартнер). В одной из своих статей, опубликованной в 1962 г. австрийским музыкальным журналом, Б. Паумгартнер пишет, что, возможно, у Моцарта даже в его ложе, которой он служил с такой самоотверженностью, появились силы, настроенные к нему откровенно враждебно. К тому же Моцарт скоро убедился, что «свобода, равенство и братство», столь прославляемые в ложе, за пределами последней быстро превращались в пустой звук, а классовые различия продолжали существовать за стенами храма. Во всяком случае недолго до смерти Моцарт, имевший высшую степень посвящения в масонской иерархии, собирался основать собственную тайную ложу под названием «Грот», ибо, по свидетельству крупного моцартоведа Г. Аберта, в масонской ложе «многое ему не нравилось». После смерти мужа Констанца Моцарт сообщала об этом в письме от 21 июля 1800 г., отправленном в издательство Брайткопф и Гертель, но она не привела никаких подробностей либо из осторожности, либо по той причине, что не знала полностью замысла мужа.

Перед отъездом Моцарта в Прагу к нему явился странный «серый посланец», который заказал Реквием — заупокойную мессу. Вероятно, маэстро воспринял это как предвестие своей скорой кончины. «....О необычайном виде и заказе незнакомца Моцарт высказывал и другие невероятные мысли; когда же его пытались переубедить, он умолкал, и переубедить его уже не было возможности» (Н. Ниссен). Он был уверен, что пишет Реквием для себя.

Моцарт чувствовал приближение конца, о чем свидетельствует его письмо (сентябрь 1791 г.) на итальянском языке, адресованное неизвестному лицу:

«Уважаемый господин! Я охотно последовал бы вашему совету. Но как я могу сделать это? Ум мой в смятении. Лишь с трудом мне удается сдерживать себя. Фигура незнакомца все стоит у меня перед глазами. Я все время вижу его перед собой, он просит, он торопит, он требует от меня работу. Я продолжаю ее, потому что сочинение музыки утомляет меня мень-

ше, чем покой. Впрочем, мне ведь нечего больше бояться. Я чувствую это, мое состояние говорит мне: час пробил! Я должен буду умереть. Я подошел к концу, прежде чем смог полностью насладиться своим талантом. Жизнь была ведь так прекрасна! Мое поприще сулило мне вначале столько счастья! Но нельзя изменить свою судьбу. Никто не может установить предел своей жизни. Нужно покорно подчиниться воле прорицания. Итак, я заканчиваю мое похоронное песнопение. Я не имею права оставить его незавершенным».

В берлинском музыкальном еженедельнике в декабре 1791 г. появилось сообщение:

«Моцарт скончался. Он вернулся домой из Праги больным, и с той поры слабел, чахнул с каждым днем: полагали, что у него водянка, он умер в Вене в конце прошлой недели. Так как тело после смерти сильно распухло, предполагают даже, что он был отравлен...»

После смерти Моцарт был почему-то погребен в общей могиле для бедняков. Следы этой могилы, как известно, вскоре затерялись.

Советский учёный И. Ф. Бэлза внес огромный вклад в объяснение причин и обстоятельств смерти великого композитора. В своих исследований он блестяще соединил данные о смерти Моцарта с глубоким анализом пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери». Его работы явились тем историческим фундаментом, который впоследствии послужил основой для исследования рассматриваемой проблемы медицинской наукой. Он использовал, в частности, разговорные тетради глухого Бетховена, дневники супружеских Новелло, путевые записи польского композитора Курциньского и ввел в научный обиход многие данные, которыми, несомненно, пользовался Пушкин, создавая свою трагедию, основанную на глубоком изучении исторически достоверных материалов.

Если бы Пушкин не запечатлел преступление Сальери в своей трагедии «Моцарт и Сальери», над которой, как установили советские пушкинисты, он работал много лет, то загадка смерти величайшего композитора Запада так и не получила бы разрешения.

Великий композитор погиб от руки убийцы, став жертвой своего времени, того общества, которое преследовало и губило все прогрессивное, всех, кто противостоял социальной несправедливости.

*Перевод В. В. Ермакова*

#### ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Д. Д. Благой. Творческий путь А. С. Пушкина. 1826—1830 гг. М., 1967.  
Е. М. Браудо. Моцарт и Сальери. — Сб. «Орфей», 1, Пг., 1922, стр. 102 и след.  
И. Ф. Бэлза. Моцарт и Сальери. М., 1953.  
И. Ф. Бэлза. О сюжетной основе пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери»— «Известия АН СССР», ОЛЯ. М., 1964.  
И. Ф. Бэлза. Повесть о жизни и гибели Моцарта.— В кн.: Д. Вейсс. Возвышенное и земное. М., 1970.  
И. Ф. Бэлза. Предисловие [к роману Д. Вейсса «Убийство Моцарта】.— «Волга», 1972, № 3.  
А. А. Соловцов. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М., 1964.  
H. Aert. W. A. Mozart, 2 Bd. Leipzig, 1956.

- F. Blume.* W. A. Mozart.—«Die Musik in Geschichte und Gegenwart», B. IX. Kassel, 1961.
- J. Dalchow, G. Duda, D. Kerner. W. A. Mozart.* Die Dokumentation Seines Todes. Pähl, 1966.
- J. Dalchow, G. Duda, D. Kerner.* Mozarts Tod. Pähl, 1971.
- O. E. Deutsch.* Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Kassel, 1961.
- J. H. Eibl.* W. A. Mozart. Chronik eines Lebens. München (dtv—Verlag), 1963.
- E. Herold.* Malerische Wanderungen durch Prag, 2 Bde. Prag, 1866.
- O. Jahn.* W. A. Mozart. 4 Bd. Leipzig, 1856—1859.
- D. Kerner.* Eine unbekannte Erwiderung auf Carpanis Verteidigung Salieris.— «Acta Mozartiana», 1967, 31.
- D. Kerner.* 180 Jahre Mozart-Pathographie. 1791—1971.— «Münchener Medizinische Wochenschrift», 1971, N 1664.
- K. Koval.* Mozart v Praze. Praha, 1957.
- P. Nettl.* Mozart in Böhmen. Prag—Karlin, 1938.
- F. X. Niemetschek.* Leben des k. u. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart. Leipzig, 1789.
- V. and M. Novello.* A Mozart Pilgrimage. Transcribed and compiled by Nerina Medici di Marignano, edited by Rosemary Hughes. First printed London, 1955.
- B. Paumgartner.* Mozart. 6. Auflage. Freiburg, 1967.
- F. Rochlitz.* Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beitrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler.— «Allgemeine Musikalische Zeitung». Leipzig, 1798, N 18.
- A. Schurig.* W. A. Mozart, 2 Bde. Leipzig, 1913.
- A. Witschenik.* Warten aufs hohe C. (Geschichten zur Geschichte der Oper). Berlin — Wien (Neff), 1969.

ЙИТКА СНИЖКОВА

*Прага*

## *Многоголосие в музыке чешского Ренессанса*



Эпоха чешского многоголосия в XVI — начале XVII вв. совпадает со стремительным и многоплановым развитием полифонического искусства в мировой музыке того времени. Этот период в чешской музыке примечателен, с одной стороны, весьма своеобразным музыкальным языком трехголосных произведений, сохранившихся в сборниках духовных песнопений, так называемых канционалах, в которых передко встречаются и гуситские напевы, а с другой — большим количеством этих рукописей. В то время вокальное искусство было распространено не только в больших городах, но и в маленьких городках, какими были, например, Тршебеховице, Солнице, Костелец над Орлицы, Пршештице, Рыхнов над Кнежной и др.<sup>1</sup>

Произведения чешских полифонистов, опознавательные знаки которых ставились рядом с названиями сочинений, записывались обычно в книгах хоровых партий, при этом запись велась по отдельным голосам. Однако бурный ход исторических событий явился причиной того, что полные комплекты голосов не сохранились; поэтому хотя произведения чешских полифонистов известны по книгам хоровых партий, однако музыка их в полном звучании до нас не дошла: из-за некомплектности партий голосов нельзя восстановить партитуру.

Одним из типичных представителей этой эпохи является композитор Павел Спонгопеус Йистебницкий<sup>2</sup>, из восьмиголосных месс и мотетов которого сохранились только два голоса в г. Клатове и один голос в Фолианте Трубки из Ровин. Этот композитор в свое время был самым популярным, его инициалы можно найти почти во всех фондах, где хранятся вокальные партии его произведений. Можно утверждать, что он писал крупные литургические сочинения и мотеты. Кроме того, нам известно, что он

<sup>1</sup> K. Konrád. Dějiny posvátného zpěvu staročeského. Praha, 1893.

<sup>2</sup> J. Snižkova. Pavel Spongopeus — mistr známý i neznámý. — «Zprávy Bertramky», č. 58. Praha, 1969, s. 5—9; E. Trold. Česká mešní komposice v době rudolfinské. — «Cyril», Praha, 1933, s. 251—255.

писал сочинения для двух хоров и, следовательно, владел новыми приемами венецианского многоголосия. К сожалению, нет ни одного полного комплекта голосов какого-либо сочинения Павла Спонгопеуса, поэтому невозможно исполнить его произведения.

В данной статье мы остановимся на одной книге хоровых партий, книге «vagans», обнаруженной в архиве Страговского монастыря; она является частью неполностью сохранившегося произведения, еще не изученной исследователями.

До недавнего времени не были известны полифонические произведения, имеющие более четырех голосов, кроме сочинений одного автора — Криштофа Гаранта из Полжиц<sup>3</sup>. Некоторых историков этот факт натолкнул на мысль, что полифония эпохи Ренессанса в истории чешской музыки была свойственна тенденция к упрощению контрапункта<sup>4</sup>.

И. Ф. Бэлза верно оценивает чешскую музыку эпохи Ренессанса. Он считает, что она тесно связана с народнопесенным творчеством, что отразилось и на характере полифонии<sup>5</sup>.

Ни в антологии чешской музыки, составленной Ярославом Поганкой с большим знанием дела и эпохи<sup>6</sup>, ни в работе автора настоящей статьи о чешской полифонии<sup>7</sup> не анализируются крупные произведения, имеющие полный, но не сведенный в партитуру комплект голосов. Авторы концентрируют свое внимание лишь на небольших сочинениях, комплект голосов которых сохранился полностью. Только «Индржихоградецкий фрагмент»<sup>8</sup>, партитура которого была нами составлена и частично восстановлена по 19 разрозненным листам с мензуральной нотацией и с очень плохо сохранившимся чешским текстом, позволяет судить, насколько разнообразна и в техническом отношении изыскана была полифония этого периода. Эти 19 разрозненных листов уцелели случайно, так как находились в переплете барочной литургической книги<sup>9</sup>.

Обнаружение книги хоровых партий «vagans», дополняющей комплект голосов, хранящийся в пражской Университетской библиотеке (шифр XI Bl), позволяет составить определенное представление о сочинениях отдельных чешских авторов, главным образом Ииржи Рыхновского и Яна Трояна Турновского (его четырехголосные и пятиголосные строфические произведения были известны по Бенешовскому канционалу<sup>10</sup>, на который

<sup>3</sup> J. Racek. Kryštof Harant z Polžic (doba, prostředi, situace). Brno, 1970; II — Brno, 1972.

<sup>4</sup> J. Ambros. Geschichte der Musik, III, s. 418.

<sup>5</sup> И. Бэлза. История чешской музыкальной культуры. т. I. М., 1959, стр. 123—124.

<sup>6</sup> J. Pohanka. Dějiny české hudby v. příkladech. Praha, 1958, s. 49—50, 52—53.

<sup>7</sup> J. Sněžková. Česká polyfonní tvorba. Praha, 1958.

<sup>8</sup> J. Sněžková. Zlomek Jindřichohradecký. — «Časopis Národního Muzea», č. 2. Praha, 1955, s. 149—153.

<sup>9</sup> Эти листы были найдены в 1953 г. д-ром Виктором Котрбой в г. Индржихов Градец.

<sup>10</sup> Бенешовский канционал, хранившийся в Пражской консерватории, был известен всем исследователям истории чешской музыки.

еще в прошлом веке обратил внимание композитор Леопольд Звонарж<sup>11</sup>). Однако произведений, написанных с использованием инвенционной полифонии, до этого времени известно не было.

Книга хоровых партий «vagans» (шифр D A II 3), возможно, как единственное произведение новогуситского толка, осталась незамеченной в Страговской библиотеке. В 1965 г., при составлении списка чешских полифонических произведений для подготавливаемого советом RISM издания общего каталога, нами и проф. Куртом Фишером было обнаружено, что многие сочинения содержатся и в так называемом «Graduale latino-bohemicum», находившемся первоначально в соборе св. Михаила в Новом Месте Пражском и хранящемся в настоящее время в университетской библиотеке в Клементинуме (шифр XI B 1 a, b, c, d). Этот памятник был известен исследователю музыки Йозефу Мантуани по трем книгам хоровых партий<sup>12</sup>, а позднее он был зарегистрирован знатоком древнечешских рукописей, в том числе латинских, И. Тругларжем<sup>13</sup>. Ему были известны уже четыре сборника, и он был убежден в некомплектности этого сочинения. Такого же взгляда придерживался и Ярослав Поганка, который отметил, что в четырехголосных комплектах партий не хватает еще пятого голоса<sup>14</sup>.

Сравнив материал этих партий, сведя их в партитуру и изучив, можно с определенностью сказать, что книга «vagans» является именно пятым голосом, дополняющим комплект партий «Graduale latino-bohemicum», благодаря чему мы получаем богатейший источник для изучения чешской полифонии, в котором содержится целый ряд кратких месс и мотетов, как анонимных, так и подписанных авторами. Сюда, например, включена полностью сохранившаяся краткая месса о магистре Яне Гусе и Иерониме Пражском.

Впервые нами было упомянуто об этой находке в статье о композиторе Йиржи Рыхновском<sup>15</sup>. Статья была включена в научно-популярную брошюру музея в г. Рыхнов над Кнежной, вышедшую в 1966 г. Кроме того, об укомплектовании двух рукописных фондов мы сообщали в статье о Якобе Ханделе (Галлусе)<sup>16</sup>, месса которого на тему «Levavi oculos meos» встречается полностью только в этом сборнике. Полная партитура произведения Ханделя, долгое время считавшегося фрагментарным, до сего времени не была известна. Благодаря этому сочинению, партитура которого была полностью восстановлена автором настоящей статьи, «Graduale latino-bohemicum» приобретает большое значение не только для изучения

<sup>11</sup> L. Zvonař. Skladby J. Trajána Turnovského.— «Národní listy», 1862, č. 31.

<sup>12</sup> J. Mantuani. DTO, t. VI. Wien, 1899, s. XVI.

<sup>13</sup> J. Truhlar. Catalogus Codicium Manu Scriptorum Latinorum qui in C. R. Bibliotheca publica atque Universitatis Pragensis Asservatur, vol. II. Pragae, 1906, s. 126—127.

<sup>14</sup> J. Pohanka. Dějiny české hudby v příkladech, s. 49—50, 51—53.

<sup>15</sup> «Jiří Rychnovský — hudební profil». — Jiří Rychnovský, život-dílo-doba. Rychnov nad Kněžnou, 1966, s. 29.

<sup>16</sup> J. Snížková. Příspěvek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Praze.— «Muzikoloski zborník», VI. Ljubljana, 1970, s. 12—19.

полифонии в чешской музыке, являясь весьма важным музыкальным памятником XVI столетия.

В этой статье мы впервые обращаем внимание на материал «Graduale latino-bohemicum» в целом, тогда как в предыдущих публикациях говорилось об основной тематике, а о наличии этого памятника можно было судить только по той части, где речь шла о документации текста.

Весь сборник появился в последней трети XVI столетия, датируется 1578 г., однако отдельные произведения относятся к более раннему периоду (1572, 1573). Он имеет отличительные особенности, характерные для книг чешского Ренессанса: шрифт, иллюстрации — известные миниатюры, латинские и чешские тексты. Идентификация пятого найденного голоса не была легкой, несмотря на значительное внешнее сходство тома «vagans» с остальными четырьмя партиями. Том «vagans» не содержит всех произведений. Отсутствуют, например, необязательные части мессы<sup>17</sup>, на основании чего можно предположить, что эти сочинения не были пятиголосными. Том «vagans», включающий пятый голос, мы сопоставляли с четырьмя другими книгами хоровых партий (discantus, altus, tenor, bassus) «Graduale latino-boemicum» по следующим признакам:

- 1) Одинаковый репертуар.
  - 2) Тот же почерк, что и в произведении в целом и в остальных голосах. Волнистая линия в одних и тех же текстах одинакова и сделана киноварью.
  - 3) Однаковое качество бумаги. Водяные знаки совпадают.
  - 4) Контрапунктическая линия «vagans» органически сочетается с четырьмя другими.
  - 5) В мотете Й. Рыхновского «Dixit Jesus discipulis suis» произошло перемещение записи голосов — «vagans» записан в басовой книге, партия баса со всеми обозначениями попала в том «vagans».
- Благодаря идентификации и дополнению этого голоса мы знакомимся с рядом фактов, а именно:
- а) С реальной музыкой и хорошо разработанным контрапунктом у чешских композиторов.
  - б) С формой краткой мессы новогуситского направления и формой мотета, написанных на латинские и чешские тексты второй половины XVI столетия.
  - в) С единственной мессой с полным комплектом голосов, посвященной магистру Яну Гусу и Иерониму Пражскому.
  - г) С пятиголосой краткой мессой композитора Якоба Ханделя (Галлуца) на тему «Levavi oculos meos», которая была ранее известна только по фрагментам.

Эти произведения следует расценивать как вклад в чешскую полифоническую музыку XVI в.

<sup>17</sup> Полный чин (ordinarium) католической мессы состоит из пяти частей. «Обязательными» называются «Kyrie» и «Gloria», составляющие чин «Краткой мессы» (ordinarium missae brevis). — Ред.

## *Происхождение сборника*

Из текста двух титульных страниц в книге теноровых партий яствует, что она была изготовлена по заказу так называемых «литераторов» храма св. Михаила в Новом Месте Пражском в последней трети XVI столетия. Эта церковь (в настоящее время она значится как церковь в Йирхаржих) была тогда значительным новогуситским центром<sup>18</sup>. Книги были заказаны в мастерской художественной переписки в том же квартале<sup>19</sup>. О том, что кантор Ян был жителем Нового Места, мы узнаем из сборника духовных песнопений церкви св. Павла<sup>20</sup>.

В латинском тексте, автором которого является Тадеуш Аквилинус Пражский, содержится много ценных сведений, в частности, что пятиголосные произведения написаны *«ad aequales»*, т. е. для одинаковых, иными словами, для мужских голосов. Эти произведения были созданы благодаря усилиям и усердию кантора Яна Старого и Вацлава Зимы Аулиценского, стремившихся сделать все, чтобы познакомить потомков с музыкальной культурой того времени. Говорится также, что в подборе произведений участвовал Самуэль Регулус Загейский. Кроме того, упоминается вдова Людмила Хиздерка, видимо, оказавшая материальную помощь при создании этих книг. Приводятся имена и чешских композиторов — Матиаша Юнециуса Поржиченского, Йиржи Рыхновского и Яна Трояна Грегория Турновского.

Заголовок, который написан большими черными буквами, содержит пять имен: Тадеуш Аквилинус, Павел Лешапский, Самуэль Регулус, Ян Сланенский и Вит Шаталик. Не исключено, что здесь говорится о пяти донаторах из числа «литераторов» храма св. Михаила. Самуэль Регулус, кроме того, назван составителем сборника. Имя Тадеуша Аквилинуса Пражского сопровождается пометкой *«senior chorii»* (старшина хора).

Оформление всех пяти книг было в то время, очевидно, делом дорогостоящим. Очень редко можно найти полифонические произведения, написанные столь безукоризненно каллиграфически, на бумаге сравнительно большого формата и оснащенные иллюстрациями на титульных листах в «теноровой книге» перед отдельными мессами. В Чехии во второй половине XVI столетия появилось много богато иллюстрированных сборников духовных песнопений. Но, как правило, книги хоровых партий не были художественно оформлены, о чем свидетельствуют, например, фонды в городах Рокицаны, Клатове, Градец Кралове, Седличаны, а также в моравских городах. Здесь же поражает роскошное оформление.

В некоторых пражских утраквистских храмах певцы пели по книгам хоровых партий большого формата, что подтверждает единственно сохра-

<sup>18</sup> F. Fischer. Faráři podobojí v Praze. — *«Casopis Společnosti přátel starožitnosti»*, XLVII, roč. 1939, s. 20—25.

<sup>19</sup> K. Konrád. Dějiny posvátného spěvu staročeského, s. 125, 192, 194.

<sup>20</sup> Канционал церкви св. Павла в Праге (ИК XVII A 41, последний пергаментный лист в 28 B).

нившаяся книга вокальных партий «литераторов» Тынского храма в Праге. Несомненно, что и в храме св. Михаила пели так, как было тогда принято, т. е. по книге хоровых партий пел один или несколько хористов, а сборники песнопений лежали на подставке, где горела свеча. Ноты и текст были написаны поэтому крупным шрифтом. Книги голосов меньшего размера, в форме тетрадей, которые каждый хорист держал в руках, были написаны (и буквы, и ноты) скорописью и менее четко.

### *Содержание сборника*

Все пять книг хоровых партий включают краткие мессы, разумеется, без части «Agnus», что характерно для гуситов (утраквистов), которые по теологическим соображениям опускают и поныне эту часть<sup>21</sup>. Иногда приводятся только первые три части — «Кугіє», «Gloria», «Credo». Некомплектность записи, значительные или небольшие изменения в тексте свидетельствуют о новогуситской ориентации, которая подтверждается обязательной молитвой о чешских мучениках — магистрах Яне Гусе и Иерониме Пражском. Текст этого песнопения был взят из теноровой книги «Graduale latino-bohemicum» в серии «Fontes rerum Bohemicarum»<sup>22</sup>.

Помимо латинских частей записи мессы, сборник содержит также медленные части и мотеты на латинские и чешские тексты. Для документации чешского мотета этот памятник имеет основополагающее значение. Хотя известны мотеты по сборникам из фондов в г. Градец Кралове, однако книги хоровых партий там некомплектны. Список этих произведений, несомненно, очень важен для историка, а не для музыканта-исполнителя, которому нужна партитура. Следовательно «Graduale latino-bohemicum», имеющий комплектные хоровые партии, является одним из основных памятников для изучения чешского мотета второй половины XVI столетия, который играет большую роль в краткой мессе. Можно предположить, что при пропуске части «Agnus», а иногда и «Benedictus», мотет заменял эти части, чтобы не было нарушено формальное равновесие структуры мессы<sup>23</sup>.

Из чешских композиторов здесь названы три. Первым упоминается во вступительном тексте, но не как автор произведения, Матиаш Юнечиус Поржиченский Порциенус из г. Роклины. Он малоизвестен, работал в храме св. Йиндржиха в Праге<sup>24</sup>. Его имя появляется еще в одном памятнике нотописи, не имеющем полного комплекта голосов и хранящемся в г. Градец Кралове (шифр А II 23, № 45), — в обязательной молитве на тему «Vespere autem». В остальных собраниях, доступных автору настоящей

<sup>21</sup> F. Hrejze. Z rukopisů muzejních. Benešovská agenda.— «Časopis Českého Muzea», 1918, s. 57—67, 191, 228—237; E. Troloda. Česká mešní komposice v době rudolfinské.— «Cyril», 1933, s. 28.

<sup>22</sup> «Fontes rerum Bohemicarum». Praha, 1932, VII, s. 470, 471, 472.

<sup>23</sup> J. Snížkova. Le motet tcheque 1570—1620.— «Bydgoszcz 1969. Musica Antiqua», s. 36.

<sup>24</sup> A. Hnilička. Dějiny hudby na Chrudimsku, díl III. Chrudim, 1912, s. 519.

статьи, его имя не упоминается. Литературы о нем также очень мало.

Йиржи Рыхновский (1545?— 1616) — наиболее выдающийся чешский полифонист. Родился он, очевидно, в г. Рыхнове над Кнежной<sup>25</sup>, работал в Хрудиме учителем «литератского братства» и в качестве «senior chorii». Его портрет — как портрет уважаемого гражданина — был сделан художником Матоушем Радоушем для Краловеградского канционала, имеющего номер II A 13, а, б. В настоящее время установлено, что он написал примерно 15 кратких месс, из которых пять сохранилось с полным комплектом голосов в сборнике «Graduale latino-bohemicum», а также 16 мотетов — три из них дошли до нас полностью; известен и один четырехголосный псалом (с полным комплектом голосов). Музыка Йиржи Рыхновского основана на полифонической технике с применением разных видов имитаций и канонов. Автор в совершенстве владеет стилем последнего франко-фламандского периода<sup>26</sup>.

В исследуемом нами памятнике наиболее значительны мессы: рождественская на тему «Quem viddistis pastores» и пасхальная на тему «Мария Магдалина», где нам удалось определить *santus firmus* по одноименному мотету Клеменса non Папа, содержащему голос «vagans» и хранящемуся в брененском сборнике Университетской библиотеки под номером 682 167. Кроме того, в него включена пасхальная месса на тему «Et valde mane» и обдения на тему «Dum completerentu», посвященная троице<sup>27</sup>.

Третий композитор — Ян Троян Грегорий Турновский. Он — сын булочника, родился в Турнове<sup>28</sup>; был чашником (утраквистом) и приходским священником в Сепкове и в Нетворжицах. Свои произведения Турновский создавал в различных формах — от пятиголосных кратких месс, мотетов и псалмов до строфических песнопений на чешские и латинские тексты. У него более строгий контрапункт, чем у Рыхновского. Можно предположить, что Ян Троян Турновский был поклонником нового направления венецианской школы и что он знал технику рудольфинской капеллы. Его творчество ценно своей тесной связью с чешской песенностью и разнообразием используемых композиционных приемов. Самые значительные произведения Яна Турновского, входящие в сборник,—это мессы на темы «Hierusalem» и «Дунай — вода глубокая», обе пятиголосные.

Все произведения сборника «Graduale latino-bohemicum» отличаются масштабностью формы. Части, которые содержат мессы, гораздо продолжительнее, чем у музыкантов-иностранных, работавших в то время в Праге, например у Филиппа де Монте или у Ф. Шендорффа (их произведения имеются в чешском рукописном сборнике месс из г. Кутна Гора<sup>29</sup>, или

<sup>25</sup> J. B. Čapek. Jiří a Václav Rychnovští a jejich doba. Rychnov nad Kněžnou, 1966, s. 7—9.

<sup>26</sup> «Jiří Rychnovský — hudební profil», s. 15—39.

<sup>27</sup> Отдельные части из этого произведения, как образцы, приводятся в «Česká vokální polyfonie». Praha, 1969, s. 27—32.

<sup>28</sup> J. V. Simák. Příběhy města Turnova. Turnov, 1903, s. 216—217.

<sup>29</sup> J. Sněžková. Einige Bemerkungen zur Mehrstimmigkeit in Böhmen.— «Die Musikforschung», 1971, s. 278—282.

К. Луйтона (его сочинения сохранились в великолепном пражском издании 1609 г., выполненном в нотной типографии Н. Штрауса <sup>30</sup>).

Содержащиеся в памятнике произведения очень низкого регистра привлекают внимание применением дисканта и альта, — это дает основание считать, что они были написаны для мужского хора или для мальчиков и мужского хора.

Творчество чешских композиторов отмечено большой самостоятельностью. Оно весьма своеобразно. Особенно интересны мотеты с чешскими текстами. Анализируемый материал свидетельствует о широте кругозора членов «литературных братств», которые, будучи чашниками (утраквистами), включали в сборники сочинения и других авторов (в данном сборнике помещены произведения Аркадельта и Якоба Ханделя-Галлуса).

Состав сборника характеризуется в целом широтой диапазона средств выразительности и эмоциональным богатством, которые, как отмечал И. Ф. Бэлза, присущи творчеству чешских композиторов-гуманистов добелогорского периода.

*Перевод Ю. А. Шкариной*

<sup>30</sup> Хранится в библиотеке Карлова университета в Праге (AK 52 A1).

ЙИРЖИ ВЫСЛОУЖИЛ

Брно

*Моравский и славянский фольклор  
как стилеобразующий элемент  
музыки Яначка*



Вопреки все усиливающимся тенденциям к универсализму в культурном и духовном развитии нашего века идея народности не относится к уже устаревшим художественным ценностям. Об этом свидетельствует современное искусство «молодых» исторически наций, которое тесно связано с традиционными народными песнями и иными национальными формами жизни динамически развивающегося общества. Идея народности не чужда и искусству наций, достигших высокого уровня культуры еще на ранних ступенях своего развития.

Арнольд Шенберг — назовем один из крайних случаев — хотя и отрицательно относится к возможностям творческой разработки фольклора в современной музыке<sup>1</sup>, однако страстно защищает национальное содержание своего искусства и его связь с немецкой музыкой XVIII и XIX вв.<sup>2</sup> На чешскую народную музыку как художественную основу ссылается и Леош Яначек (1854—1928). Он продолжает развивать традиции Бедржиха Сметаны, Антонина Дворжака и Павла Кржижковского, создавая произведения, которые пронизывает идея народности, обогащенная всеми средствами композиторского мастерства<sup>3</sup>.

У этих классиков чешской музыки идея народности непосредственно связана с общественными будительскими функциями, а также со специфиче-

<sup>1</sup> A. Schönberg. Synfonien aus Volksliedern? — «Stimmen», 1947, S. 1.

<sup>2</sup> См., напр.: J. Rufer. Das Werk Arnold Schönbergs. Kassel, 1959, S. 138.

<sup>3</sup> Ср.: «Леош Яначек о народной песне и народной музыке». Прага, 1955, стр. 169 и сл., а также: «Яначек в воспоминаниях и письмах». Прага, 1946, стр. 93—94.

П. Кржижковский в своих мужских хорах и капеллах прямо цитирует мелодии народных песен, стилизует их гармонически и мелодически и всегда таким образом, чтобы музыкальная фраза его произведения соответствовала нормам классической гармонии и формы. А. Дворжак в своих хорах и песнях на народные тексты идет еще дальше: он хотя и отходит от классической периодической фразы, однако в мелодике и гармонии использует интервалы, характерные для архаических народных мелодий, особенно модальных.

скими музыкальными формами, прямым цитированием мелодий народных песен, оригинальными сочинениями в духе фольклорных произведений.

Лиши общи, родственными принципами композиции чешской народной песни, с одной стороны, с другой — произведений классического, скорее раннеромантического музыкального стиля, от которого ни Сметана, ни Дворжак, ни Кржижковский никогда не отказывались, можно объяснить тот факт, что влияние народной песни не привело к радикальному изменению их музыкального языка.

Эти классическо-романтические нормы определяли и композицию ранних произведений Яначка, и его отношение к народной песне еще в начале творческого пути. В середине 70-х годов Яначек положил на музыку тексты моравских народных песен способом, напоминающим технику композиции подобных сочинений Кржижковского и Дворжака<sup>4</sup>.

Примерно со второй половины 80-х годов в художественной ориентации Яначка наблюдаются существенные изменения. В новых хорах на патрдные тексты<sup>5</sup> и в других сочинениях он отказался от «прямолинейности классической диатоники», ее «застывших, незыблемых образцов» — гармонических и модуляционных, классической соразмерности «периодического членения музыкального предложения» (формулировки самого Яначка). Композитор обогатил их хроматически дифференцированной мелодией и гармонией, свободным непериодическим членением и чередованием характерных метроритмических попевок, часто непосредственно связывая это с интонацией и метроритмическими особенностями стихотворного либо прозаического фольклорного текста. Так Яначек отошел от классического и романтического музыкального мышления и отделился от стилевой основы музыки Сметаны, Дворжака и Кржижковского. Он начал творить в современном стиле.

Новые произведения Яначка вызвали недоумение у Дворжака, он был удивлен творческой смелостью своего младшего коллеги. «Как только я их (хоры Яначка на народные тексты.— И. В.) получил, — писал Дворжак,— я внимательно прочитал их несколько раз и, искренне признаюсь, встал в тупик, особенно от модуляций. Я не знал, как мне быть. Я не подошел тотчас же к роялю, не проиграл их, решив, что смогу понять эти вещи теоретически, но когда я все-таки начал их проигрывать — один раз, второй, третий,— мое ухо в конце концов привыкло, и я подумал: Ну что ж, может и так быть, но об этом стоит поспорить»<sup>6</sup>.

Все это произошло в тот момент, когда Яначек знакомился с «современной» хроматической музыкой Вагнера, особенно с его «Тристаном» — произведением, которое, как ни одно иное до него, освободило европейское музыкальное мышление от норм классической музыки. Славянин Яначек в своих статьях<sup>7</sup> довольно раздраженно отзывался о художествен-

<sup>4</sup> Мужские хоры: «Эхо народных песен» (1873—1876).

<sup>5</sup> Мужские хоры: «Угроза», «О, любовь», «Ах, война». «Ревивиц» и др. (1885—1888).

<sup>6</sup> Из письма А. Дворжака Л. Яначку (Высока, 13.IX. 1886).

<sup>7</sup> Например, ««Тристан и Изольда» Р. Вагнера». — «Hudební listy», 1—1884/5, N 4.

ных устремлениях Вагнера. Но некоторые из его сочинений (например, первая опера «Шарка») указывают на то, что он был увлечен новаторством Вагнера, подобно тому, как в это же время им были увлечены Клод Дебюсси и Римский-Корсаков. Поступенная хроматика вагнеровской музыки, понимание им звукового строя речи — все это были импульсы, расширяющие горизонты прежних творческих воззрений 30-летнего Яначка, но оригинальное художественное решение Яначка, композиция, стиль его произведений были иного типа, чем у байрейтского мастера. Так, например, во вступительной сцене 1-го действия оперы «Ее падчерица» (1893—1903) Яначек использует все 12 тонов хроматической гаммы, применяя элементы переменности, основанные на расширении ладового строя. Музыкальная структура данной сцены характеризуется внезапными модуляционными переходами — диатоническими и хроматическими, метrorитмической базой. Членение попевок и мелодических фраз здесь оказывает на текст гораздо большее влияние, чем в классической музыкальной фразе. С этим связано и нетрадиционное построение музыкальной фразы, основанной на повторении и чередовании кратких мотивов, на метrorитмическом и гармоническом остинато. Некоторые из этих стилевых особенностей музыки Яначка имеют косвенное отношение к музыке Вагнера; в чем-то Яначек даже не приемлет ее (например, он не принял вагнеровскую символику и приемы симфонизации оперы).

Перечисленные принципы композиции Яначка в зародышевой форме можно обнаружить в ряде моравских и славянских народных песен, которые он начал систематически изучать с середины 70-х годов прошлого века<sup>8</sup>, придавая им исключительное значение.

В его музыке всегда ясно ощущается народная основа, фольклорные музыкальные моравские и славянские элементы глубоко проникли в ее ткань. Они имеются и там, где композитор отходит от фольклорной тематики<sup>9</sup>.

Понимание Яначком народности музыкального стиля отличается от того, которое было распространено среди чешских музыкантов XIX в. В то же время оно во многом напоминает аналогичные творческие устремления Бартока, Стравинского, Прокофьева и других современных мастеров.

Фольклорные ценности, использованные Яначком в своем творчестве, способствовали проявлению той моравско-славянской, а также чешской «специфики», которая присуща музыке композитора.

Перевод Л. Н. Титовой

<sup>8</sup> С 1885 г. он был хорошо знаком с моравскими сборниками Сушила (1860), Бартока (1882, 1889, 1901); русский и украинский фольклорный материал он изучал по сборникам Липневой, Колессы, Людкевича.

<sup>9</sup> Особо «фольклорными» произведениями Л. Яначка можно считать оба струнных квартета (1923, 1928), Симфонитету (1926), оперы «Приключения лисички-сестрички» (1923) и «Из мертвого дома» (1928), Глаголическую мессу (1927), цикл песен «Дневник пропавшего» (1919), «Поговорки» (1925—1927) и др. В них Яначек сочетает фольклорные элементы с современной техникой композиции (см.: *Й. Выслужил. «Народная песенная традиция в теории и творчестве Леоша Яначка»*. — «Národopisné aktuality», VIII—1971, с. 3).

АЛЕКСАНДР БУХНЕР

*Praga*

*Оскар Недбал во главе венского Оркестра  
общества музыкантов*



В марте 1974 г. исполнилось сто лет со дня рождения Оскара Недбала — чешского композитора и дирижера, долголетнего альтиста знаменитого Чешского квартета. Немного найдется в XX в. музыкантов, творческая деятельность которых была бы столь разнообразна, как у этого многосторонне одаренного мастера. С именем Недбала всегда было связано представление о поразительной музыкальности и беспредельном трудолюбии, благодаря которым он стал одной из ярчайших фигур мировой музыкальной жизни.

Недбал был дирижером с мировым именем. Его репертуар — начиная со знаменитых концертов на Всемирной выставке в Париже и кончая работой в Оркестре общества музыкантов — включал в себя не только выдающиеся создания мирового музыкального творчества, но и — что было особенно привлекательно в его деятельности — произведения начинающих композиторов. Недбал руководил лучшими оркестровыми коллективами почти во всех европейских странах. Его всегда отличали высочайший уровень исполнительского мастерства и художественная зрелость, позволяющие ему успешно выдерживать творческую конкуренцию с известными представителями мирового дирижерского искусства. Едва ли не самой значительной главой в биографии Недбала-дирижера были годы, проведенные им на посту венского Оркестра общества музыкантов (*Töpkünstlerorchester*). Недбал поселился в Вене осенью 1906 г., покинув родину после окончательного разрыва с Чешским квартетом. Австрийская столица давно уже привлекала его своей богатой музыкальной жизнью. С первых дней пребывания в Вене вся энергия и организационный талант Недбала направлены на получение постоянного места дирижера симфонического оркестра. Он отказывается от многочисленных предложений занять место альтиста, веря в свою счастливую звезду и никогда не изменявшую ему удачуливость. Ему удается объединить вокруг себя влиятельных лиц, при финансовой и моральной поддержке которых был создан новый симфонический оркестр.

Это был чрезвычайно смелый шаг, ибо в Вене уже существовала своя филармония, которую составлял оркестр Придворной оперы; кроме того, был специальный симфонический оркестр Венского концертного общества, так называемый Оркестр концертного общества, основанный в 1900 г. и пользовавшийся исключительным успехом. Однако для Недбала эти обстоятельства служили лишь еще одним импульсом к борьбе.

Мечта Недбала осуществилась 10 октября 1907 г., когда в большом зале Музыкального союза состоялось первое публичное выступление нового Оркестра общества музыкантов. Им руководили три дирижера: Оскар Недбал, Ганс Пфитцнер и ученик Листа — Бернгард Ставенхаген.

Венская публика, отличавшаяся высокой требовательностью и известной избалованностью, уже с первого дня отдала свои симпатии чешскому дирижеру. С истинно венским энтузиазмом, сдобренным долей сентиментализма, уличные углы и афиши были исписаны после концерта лозунгом «Ура, Недбал!». Спустя год Недбалу, имевшему поддержку со стороны общественности, публики и членов оркестра, было поручено художественное руководство Оркестром общества музыкантов.

Одержав творческую победу над дирижерами, Недбал решил завоевать своему оркестру почетное место среди других симфонических коллективов. Филармония к этому времени уже имела традицию многих десятилетий, во главе ее стоял выдающийся музыкант Густав Малер. Воскресными филармоническими концертами дирижировал Феликс Вайнгартнер. Большим расположением венских патриотов и определенным реноме за рубежом пользовался Оркестр концертного общества, руководимый дирижером Фердинандом Леве. Помимо больших концертов двух вышеупомянутых симфонических оркестров, в Вене регулярно исполнялись оратории, на которых специализировался капельмейстер Придворной оперы Франц Шальк.

Тот факт, что Недбалу удалось в этих условиях поднять свой оркестр на такой уровень, что он смог успешно соперничать с уже сложившимися коллективами, является неопровергимым доказательством как его великолепных дирижерских способностей, так и — в не меньшей степени — поразительного организационного таланта. Художественная дальновидность позволила Недбалу завоевать своему оркестру значительное и прочное место в богатой и, пожалуй, даже пресыщенной концертной жизни Вены. Он правильно почувствовал, что оба существующих венских оркестра в программном отношении весьма консервативны, далеки от новых веяний в европейской музыке. С консервативными филармоническими кругами Вены безуспешно боролся даже Густав Малер; они включали в концерты лишь те произведения, которые гарантировали успех. Что касается Фердинанда Леве, то прославленный интерпретатор симфонического наследия своего учителя Антона Брункера был в пленах у любимых авторов, и поэтому музыкальная новинка в его программах была редкой гостьей. Недбал же исполнял в своих концертах произведения современные, смело обращаясь к сочинениям композиторов, имена которых Вена еще не знала.

Разумеется, яркая дирижерская индивидуальность Недбала сказалась и на деятельности Оркестра общества музыкантов, который составлял единое целое со своим выдающимся руководителем. Уверенность, с какой Недбал владел своим оркестром, покоряла. Каждое его движение, каждая линия, прочерченная рукой в воздухе, были одновременно и просьбой, и призывом, и приказом.

Исключительное дирижерское дарование проявилось у Недбала уже в юности. Двенадцатилетним мальчиком он вместе с братьями разучил «Свадебный марш» Мендельсона и дирижировал им на домашнем празднике в честь 50-летия отца. Участь в Пражской консерватории, Недбал был избран дирижером самодеятельного оркестра, организованного студентами младших курсов.

Когда на последнем курсе консерватории (1891/92) Антонин Дворжак дал своим ученикам задание сообща сочинить и инструментовать симфониетту, то именно Недбалу было поручено дирижировать ею на публичном концерте, что тот и сделал к полному удовлетворению не только своего великого учителя, но и придирчивой критики. Газета «Глас народа» писала, что Недбал поразил своим незаурядным талантом и что он дирижер «яркой индивидуальности и большой будущности».

Время подтвердило прозорливость такой оценки, а памятный день первого выступления Оркестра общества музыкантов, когда Недбал окончательно сменил смычок на дирижерскую палочку, открыл самый блестательный период его дирижерской деятельности, длившийся двенадцать лет.

Недбал хорошо понимал, что необходимым условием существования каждого симфонического коллектива является его материальная обеспеченность. На это и была направлена его энергия и упорство. Он открывает цикл абонементных концертов в Большом музыкальном зале, каждое воскресенье и среду в Народном саду и Софийском зале устраиваются народные концерты с умеренной входной платой. Недбал стремится познакомить с наиболее популярными симфоническими произведениями самые широкие слои венского общества. Льготные концерты были организованы также в театре «Ан дер Виен» и в рабочих клубах. Воскресные вечера отводились дирижированию концертами в театре «Фрайе Фольксбюне». Наконец, в летние сезоны оркестр играл в курортных городах — Бадене и Ишле.

Вскоре состоялся дебют Недбала в качестве театрального дирижера. По предложению директора венской Народной оперы Райнера Симонса он занял место оперного дирижера и впервые выступил в этом амплуа 4 октября 1908 г. в «Летучем Голландце» Вагнера. Успех представления превзошел все ожидания: публика заставила повторить увертюру, чего еще никогда не случалось в Народной опере. Сенту пела Мария Еритца, Эрика — Теодор Шютц и Долланда — Павел Лудикар, с которым Недбала впоследствии связала сердечная дружба.

Следует, видимо, сказать, что распространенное мнение о том, будто Недбал — оперный дирижер уступал Недбалу — концертному дирижеру,



Чешский квартет. Слева направо: Карел Гофман (первая скрипка), Гануш Виган (виолончель), Оскар Недбаль (альт), Йозеф Сук (вторая скрипка).

Литография 1902 г.

а специфика театра якобы его сковывала, вряд ли обосновано. Конечно, Недбал был дирижером избалованным, и оперное дирижирование, требующее огромной сосредоточенности и внимания для безупречного владения сложным театральным организмом, иногда его утомляло и раздражало. Однако, с другой стороны, нельзя пройти мимо того факта, что все певцы, работавшие в театре с Недбалом, высоко ценили те мощные творческие импульсы, которые исходили от каждого недбаловского жеста и помогали им достичь вокально-сценического совершенства, с удовольствием вспоминали плenительную силу его дирижерской палочки. В свою очередь и Недбал был исключительно чуток к певческой интерпретации. Когда же речь шла об исполнении произведения, любимого Недбалом и духовно ему близкого, например «Русалки» Дворжака или «Чертовой стены» Сметаны, то он проникался чувством подлинной творческой ответственности. В этих случаях его дирижерское «я» полностью подчинялось художественному замыслу исполняемого сочинения.

Недбал недолго проработал в Народной опере. Своему либреттисту Ладиславу Новаку он писал: «Контракт с Народной оперой я хочу аннулировать. Берлинская Комическая опера предлагает мне 15 000 марок за восемь месяцев, но меня тянет к театру лишь как композитора, как дирижер я лучше останусь на концертной сцене. В Вене тоже хочу остаться, мне здесь нравится».

Главной причиной отказа Недбала от места в Народной опере послужили шовинистические нападки Союза немцев Нижней Австрии. Газета «Грацер Тагеблатт» уже 6 сентября 1908 г. писала, что Союз немцев выступил против чешского засилья в венской Народной опере, конкретно — против Оскара Недбала и что 4 октября — в день премьеры «Летучего Голландца» — в опере ожидаются демонстрации. «Ди Цайт» сообщила 6 октября, что Союз немцев выпустил листовку, где Недбал охарактеризован как матерый чех, задумавший наводнить Народную оперу произведениями чешских композиторов. «Эгерер Фольксцайтунг» в тот же день оповещала, что директора Народной оперы посетила депутация, требующая удаления Недбала.

Демонстрации повторились в октябре 1910 г., когда Недбал должен был дирижировать концертом своего оркестра в Зальцбурге в пользу фонда на восстановление дома Моцарта. Почти все австро-венгерские газеты опубликовали тогда сенсационное сообщение о новых выпадах немецких националистов против Недбала, который на этот раз обвинялся в стремлении насадить чешский дух в Оркестре общества музыкантов. Устроителям концерта был предъявлен ультиматум, требующий разорвать договор с Недбалом. Газета «Гебиргсботе Габлонц» в заметке, озаглавленной «Националистический дурман», писала, что пражский певческий союз «Глагол» отказался от исполнения Немецкого реквиема Брамса, опасаясь ответной демонстрации чешских националистов. «Иллюстриртес Винер Экстраблатт» осудил кампанию против Недбала и напомнил, что, когда Лист играл в Вене, никто не упрекал его в венгерском происхождении. Провокационные выпады против Недбала вредят прежде

всего немецкому искусству. «Будем надеяться,— призывала «Зальцбургер Кроник»,— что обитатели Зальцбурга успокоятся». Волнения действительно прекратились, и концерт оркестра под управлением Недбала проходил хотя и в напряженной атмосфере, но без демонстраций.

Венский период был исключительно полезным для Недбала. В концертных залах австрийской столицы, где работали Малер, Рихтер, Леве, Вайнгартнер, куда приезжали дирижеры с мировым именем, нельзя было рассчитывать лишь на врожденный талант и внешнюю эффективность исполнения. Необходимо было, напрягая все творческие силы, непрерывно совершенствовать профессиональное мастерство. В итоге Недбал стал одним из лучших дирижеров своего времени, с неизменным успехом выступавшим во многих странах Европы с различными оркестрами и исполнявшим едва ли не все произведения мирового музыкального репертуара. О творческом диапазоне Недбала красноречиво свидетельствует, в частности, его участие в спектакле «Призрак» Велмелери с музыкой Гумпердинка на венском евхаристическом конгрессе в 1911 г. Пьеса ставилась с неслыханной роскошью в здании Ротонды, внутренность которой была трансформирована в огромный кафедральный собор. К музыке Гумпердинка Недбал дописал некоторые пассажи. Для того чтобы управлять всеми 120 оркестрантами и актерами, вокруг дирижерского пульта были расположены зеркала, позволявшие Недбалу видеть всю колossalную сцену.

В начале 1909 г. Оркестр общества музыкантов выехал на гастроли в Будапешт. У Недбала было несколько причин для того, чтобы стремиться к успеху в этом втором по величине культурном и политическом центре монархии. Во-первых, здесь совсем недавно весьма удачно выступал соперник — Оркестр концертного общества под руководством Лёве. Во-вторых, Недбал чувствовал себя обязанным отблагодарить венгров за предоставление венгерского гражданства, которое ему потребовалось для окончательной легализации отношений с Марией Гофман. Австрийские законы запрещали разведенным вступать в новый брак, и его можно было заключить лишь под вымышленными именами в Венгрии.

Придавая январскому будапештскому концерту особое значение, Недбал осмотрительно составил его программу и дирижировал попеременно с Феликсом Вайнгартнером. Сначала прозвучала увертиюра «Сакунтала», написанная композитором, особенно почитавшимся тогда в Венгрии, — Карлом Гольдмарком. Вайнгартнер дирижировал Седьмой симфонией Бетховена, затем последовали «Влтава» Сметаны, «Король Лир» Вайнгартнера и фортепианный концерт немецкого композитора Фридриха Делиуса в исполнении венгерского пианиста Теодора Санто. Концерт прошел успешно, критика не скучилась на похвалы обоим дирижерам. Газета «Мадьярсаг» писала: «Недбал — это полная противоположность спокойному Вайнгартнеру; он полон огня, темперамента, энтузиазма, которые доводят до экстаза музыкальную интерпретацию сильных страстей. В стремительных движениях рук, в суггестивной силе взгляда отражаются самые тонкие детали восторженного сопереживания».

Ободренный успехом, Оркестр общества музыкантов объявил на сезон 1909/10 г. четыре абонементных концерта. Укращением первого из них (5 ноября) стало исполнение Четвертой симфонии Чайковского. Одна из венгерских газет отмечала: «Здесь засверкал великий талант Недбала, каждая деталь была доведена до совершенства, пламя подлинного вдохновения охватило весь оркестр. После третьей части разразилась буря аплодисментов, публика благодарила оркестр и его дирижера, превзошедшего самого себя». Были исполнены также Торжественная увертюра венгерского композитора Виктора Герцфельда, музыка Леона Синигалии к одной из комедии-буфф Гольдони «Le Baruffe chiozzotte» и увертюра Вагнера к «Летучему Голландцу».

Второй концерт 3 декабря включал Четвертую симфонию Шумана, Скерцо Дворжака, увертюру «Леонора» № 3 Бетховена и Лирическую сюиту Грига. При исполнении сюиты произошел курьезный случай. После последнего такта литаврист, полагая, что его дело сделано и он уже больше не нужен, покинул оркестр. Между тем публика потребовала повторить сочинение. Недбал, видя отсутствие литавриста, пытался объяснить публике, в чем дело. Наконец, музыканта разыскали: его появление вызвало бурю аплодисментов. Ничего не подозревающий литаврист со счастливой улыбкой принимал приветствия зрителей, отвечая мощными ударами по инструменту. Вероятно, никогда еще в истории музыкального искусства литаврист не срывал такие овации, которым мог бы позавидовать любой первый скрипач оркестра.

В программу третьего концерта, посвященного 80-летию Карла Гольдмарка, были включены произведения юбиляра: Вторая симфония, увертюра «Сакунтала» и скрипичный концерт, который при восторженном ликовании публики исполнила талантливая венгерская скрипачка Штефи Гейер. Венгерская пресса констатировала: «Недбал — это исключительно самобытная индивидуальность. Однако зачастую он слишком акцентирует свое «я», которое начинает заслонять самую музыку. Внимание слушателя приковано больше к дирижеру, нежели к оркестру».

Видимо, серия из 40 симфонических концертов в течение одного сезона была слишком обильна для Будапешта, и поэтому заключительное выступление Оркестра общества музыкантов 30 марта вызвало умеренный интерес публики несмотря на то, что программа была содержательной. Играли Фантастическую симфонию Берлиоза, Воскресную увертюру Римского-Корсакова, прозвучавшую здесь впервые, и Полонез Шопена в инструментовке Глазунова. Принимавшая участие в концерте солистка придворной оперы Гедвига Францилло-Кауфман (колоратурное soprano) спела арии Моцарта и Делиба.

В апреле 1910 г. Недбал со своим оркестром гастролировал в Венеции. Программа главного концерта была составлена из увертюры Леона Синигалии к «Le Baruffe chiozzotte», Четвертой симфонии Бетховена, Первого фортепианного концерта Чайковского и «Влтавы» Сметаны. Партию фортепиано исполняла Вера Шапиро. Во втором концерте прозвучали «Розамунда, принцесса Кипра» Шуберта, Четвертая симфония



*Оскар Недбала — альтист, пианист, дирижер и композитор.*  
*Силуэт, 1911 г.*

Шумана, Гольдониевские интермеццо М. Босси, Скерцо каприччиозо Дворжака и Воскресная увертюра Римского-Корсакова. Критика отметила возросшее мастерство Оркестра общества музыкантов и с особой похвалой отзывалась о партиях струнных инструментов в сочинении Босси.

3 и 4 января 1911 г. оркестр Недбала опять играл в Будапеште. Первым концертом дирижировал Вайнгарннер, вторым — Недбал. Патетическую симфонию Чайковского публика выслушала с интересом и наградила оркестр длительными овациями. В третьей части симфонии Недбал ограничился лишь самыми необходимыми жестами, предоставив оркестру полную свободу. В целом же вечер вылился в восторженное чествование принимавшей участие в концерте Зельмы Курц, которая некоторые номера исполнила под аккомпанемент на рояле Недбала. Блестящая же игра знаменитого итальянского арфиста-виртуоза Луиджи Магистретти оставила публику равнодушной.

После успешных гастролей Оркестра общества музыкантов Будапешт стал для Недбала второй родиной. Он близко сошелся со многими выдающимися музыкантами и даже согласился принять участие в камерном концерте (15 января 1912 г.), в котором, кроме него (альт), выступали Геза Креш (скрипка), Мор Генчи (фортепиано), Гуго Беккер (виолончель). Критика подчеркнула темпераментную игру Недбала, затмившего в фортепианном квартете Шумана Гезу Креша.

4 и 5 января Недбал дирижировал двумя абонементными концертами. На первом из них с Будапештом прощался Эжен д'Альберт, исполнивший Пятый фортепианный концерт Бетховена. На втором концерте прозвучала новая увертюра 14-летнего композитора Вольфганга Эриха Корнгольда. Выступил скрипач Жоан Манен. Сезон был завершен двумя концертами в начале марта. В них с огромным успехом участвовал Пабло Казальс, сыгравший сначала виолончельный концерт Шумана, затем вместе с румынским скрипачем Джордже Энеску — концерт Брамса для скрипки и виолончели и, наконец, с Энеску и английским пианистом Дональдом Товей — Концерт Бетховена для скрипки, виолончели и фортепиано.

Новый концертный сезон в Будапеште Оркестр музыкантов открыл двумя концертами — 30 ноября и 1 декабря. В них принимали участие венгерская пианистка Лилли Маркузе и солистка миланского театра «Ла Скала» Джузеппина Финци-Маргини (колоратурное soprano).

«Великому чешскому мастеру оркестр сегодня послушен так же, как когда-то ему был послушен альт», — писала газета «Az Ujsag». — Широкое, теплое звучание, смелый полет мысли, неукротимый темперамент столь же характерны для Недбала-дирижера, как раньше для Недбала-альтиста».

Недбал не забывает Будапешт и в тяжелую военную пору. Он приезжает сюда со своим оркестром почти ежегодно на благотворительные концерты: 11 марта 1915 г. и 19 марта 1916 г. в пользу будапештской бедноты, 2 ноября 1916 г. в пользу семиградских беженцев. Последнего крупного успеха в Будапеште Недбал достиг 10 декабря 1917 г., диригируя Первой симфонией Брамса и аккомпанируя басу Рихарду Майеру, исполнявшему песни Шуберта.

Деятельность Оркестра общества музыкантов была достаточно активной и в военные годы, хотя ряд его членов был призван в армию. Сложность военного времени заставила прибегнуть к сотрудничеству Оркестра концертного общества и Оркестра общества музыкантов, которые помогали друг другу «латать» свои поредевшие ряды. Многие ведущие мастера часто работали в эти тяжелые годы безвозмездно. Прекратились поездки за рубеж. Однако оркестр Недбала продолжал играть в театре «Фрайе Фольксбюне», а летом в Баден-Бадене и Ишле. Воскресные вечерние концерты проходили в Большом зале Музыкального союза при участии молодых дирижеров Антона Конрата и Рудольфа Нилиуса. В качестве дирижера массовых популярных концертов был привлечен знаменитый композитор и музыкoved Бернгард Паумгартнер. К дирижерскому пульту оркестра в период 1907—1918 гг. вставали В. И. Сафонов, Бруно Вальтер, Бернгард Ставенхаген, Фриц Штайнбах, Зигмунд фон Хаусеггер, Рихард Штраус, Фердинанд Леве.

Конец первой мировой войны означал для Недбала и конец его работы в Оркестре общества музыкантов. Дальнейшее пребывание в Вене стало невозможным из-за роста антических настроений, охвативших Австрию вследствие депрессии после военного поражения. Австрийские националисты опять вдруг «заметили», что Недбал — чех, а значит лицо для Вены неподходящее. Лига немецких академиков в письме от 4 октября 1918 г.

сообщала Недбалу, что она полна решимости основательно очистить немецкое искусство от чешских элементов и рекомендует ему добровольно покинуть пост руководителя Оркестра общества музыкантов, заодно прихватив с собой свои оперетты.

Во избежание новых провокаций Недбал решил уехать из Вены. В последний раз он дирижировал своим оркестром в апреле 1919 г. В программе были: симфоническая поэма Штрауса «Из Италии», «Фейерверк» Стравинского и симфония «Из Нового Света» Дворжака, исполняя которую Недбал как бы заглядывал в свое будущее, в новую и несчастливую главу своей жизни, связанную с Америкой. Завершился самый значительный период в творческой биографии чешского дирижера, завоевавшего мировую известность.

Недбалу удалось стать самым популярным дирижером Вены в годы, когда рядом с великим Малером созревал молодой Бруно Вальтер. Если на афише стояло имя Оскара Недбала, то можно было заранее быть уверенным в успехе концерта. Принадлежавшие к европейской элите исполнителей Ян Кубелик, Вилли Бурмайстер, Пабло Казальс, Фриц Крейслер, Жак Тибо, Ено Губай, Анри Марто, выступая с Оркестром общества музыкантов, всегда, требовали, чтобы дирижировал Недбал. Зельма Курц, находясь на вершине славы, устраивала свои сольные концерты лишь с Недбалом, хотя, будучи членом Придворной оперы, имела богатейший выбор первоклассных дирижеров. Однажды перед концертом, программу которого Курц в течение одного сезона многократно повторяла с неизменным успехом, дело дошло до того, что прямо на сцене стали ставить дополнительные кресла. Недбал сказал ей, что он, вероятно, не сможет дирижировать. Курц испуганно вскрикнула: «Почему?». «Мне не хватит места на сцене», — с улыбкой ответил дирижер.

Умение Недбала выйти из самого сложного и непредвиденного положения было изумительным. Так, например, в одном из концертов скрипачка Эрика Морини неожиданно пропустила 32 такта. Властным жестом Недбал моментально остановил оркестр и едва слышно приказал контрабасам держать ноту «си». Морини играла, ничего не замечая. Когда она вернулась к основной теме, совершенно спокойный Недбал с улыбкой дал знак оркестру продолжать свою партию.

Тот, кто однажды видел Недбала, не забудет того, как этот внешне массивный и, казалось бы, малоподвижный человек превращался за дирижерским пультом в подвижного, энергичного юношу, который мощными взмахами рук требовал от оркестра показать все, на что тот способен, заставлял греметь литавры, «вытягивал» из тромbones фортиссимо, сводил смычковые и медные к нежнейшему пианиссимо. Недбал глубоко переживал каждое исполняемое им произведение, особенно когда он дирижировал на память. Под его руководством оркестр молодел, радостно следовал за этим темпераментным дирижером-колдуном, которому столь многие его коллеги безуспешно пытались подражать... энергичным размахиванием рук. Недбал родился гениальным дирижером. Если бы он не написал ни одной нотной строки и не сыграл ни одного соло на альте, то

и тогда он бы остался в истории музыки как выдающийся и неповторимый мастер-дирижер.

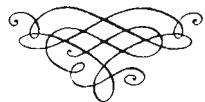
К сожалению, память о дирижерском искусстве Недбала год от года слабеет, ибо все меньше остается его современников, тех, кто имел счастье его видеть и слышать. Один из них вспоминает, как Недбал появлялся в оркестре: скромно, с приветливой улыбкой, равный среди равных, друг и приятель собратьев по искусству. Но вот он подходил к дирижерскому пульту, окидывал взглядом свой ансамбль, поднимал палочку и — превращался в самозабвенного жреца музыки, увлекающего за собой своих оркестрантов и слушателей. Такт Недбала отбивал только правой рукой. Левая двигалась параллельно правой, он использовал ее для обозначения момента вступления того или иного инструмента, для обозначения крещендо или декрещендо, для ускорения либо замедления темпа. Удары правой руки были быстрые, лаконичные, а не волнообразно-плавные, благодаря чему достигалась острота ритма и точность вступления. При всем этом Недбала оставался всегда спокойным, лишь изредка на его лице появлялась улыбка. А когда звуки оркестра уже неслись полным потоком, движения Недбала становились все скучнее и скучнее, он отбивал уже не такт, а лишь музыкальную фразу. В эту минуту казалось, что он сам как бы со стороны с наслаждением слушает музыку.

Единственными документальными свидетельствами дирижерского стиля Недбала остались многочисленные карикатуры, публиковавшиеся в ту пору едва ли не во всех газетах и журналах Европы, ибо никто из музыкантов не служил столь частым объектом для карикатуристов, как Недбала. В этих рисунках наглядно запечатлены его неповторимые позы и жесты рук.

Недбала, «этого чеха с грубым славянским темпераментом», иногда упрекали в недостатке истинной культуры, указывали на то, что при исполнении классических произведений, особенно Бетховена, он не раскрывает полностью их идеино-смыслового значения. К сожалению, под этой «культурой» подразумевался зачастую сухой академизм, иссушающий самобытную творческую индивидуальность. Недбала же действительно не имел ничего общего с типом академического дирижера. Ценнейшее в его дирижерском искусстве — безгранична, искренняя радость от музыки, полнокровность переживаний и ощущений, ею вызываемых, естественность исполнения, до краев наполненного кипучим, энергичным жизнелюбием и зажигательным темпераментом.

Перевод Ю. И. Ритчика

# ИСТОРИЯ





Е. П. НАУМОВ

Москва

*Славянские страны  
в западноевропейской публицистике XIV в.*



Как известно, давний интерес жителей средневековых государств Западной Европы к «неизведанным и загадочным» странам Востока (т. е. Восточной Европы и Азии) постоянно вызывал появление соответствующих — отрывочных и случайных, разнoplановых и не всегда достоверных — сообщений в сочинениях ученых-географов, хронистов и путешественников<sup>1</sup>. Однако в начале XIV в. к числу таких произведений западноевропейской науки и литературы, содержащих сведения о народах Восточной Европы (прежде всего славянских), мы можем отнести и два трактата, возникшие в среде католического духовенства (французского или же про-французского по своим симпатиям и политической ориентации)<sup>2</sup>.

Не вызывает сомнений тот факт, что создание этих сочинений публицистов первой трети XIV в. (анонимного описания Восточной Европы, 1308 г. и проекта крестового похода Филиппа VI Французского, 1332 г.), представляющих для нас особую ценность благодаря содержащимся в них сведениям о славянских народах, было связано в значительной мере с теми изменениями политической обстановки в Восточной Европе и Передней Азии, которые совершились во второй половине XIII и начале XIV вв. В данном случае необходимо вспомнить гибель Латинской империи и последних оплотов крестоносцев в Палестине, кратковременный переход Польши и Венгрии под власть чешских королей Пшемыслидов (Вацлава II и Вацлава III) и развернувшуюся затем борьбу за это «чешское наследство»,

<sup>1</sup> См.: Б. Недков. България и съседните ѝ земи през XII век според «Географията на Идрисий». София, 1960; Гельмольд. Славянская хроника. М., 1963; Я. М. Свет. После Марко Поло. Путешествия западных чужеземцев в страны трех Индий. М., 1968; «Путешествия Ивана Шильбергера по Европе, Азии и Африке с 1394 по 1427 г.». Одесса, 1866; «Барбаро и Контарини о России. К истории итало-русских связей в XV в.». Л., 1971; и др.

<sup>2</sup> «Anonymi Descriptio Europaे Orientalis» (ed. O. Górkа). Cracoviae, 1916; *Brocardus. Directorium ad passagium faciendum.— Recueil des historiens des croisades (Documents arméniens)*, t. II, éd. Ch. Koehler. Paris, 1906.

которая завершилась установлением в Польше власти Владислава Локетка, в Венгрии — Анжуйской, а в Чехии — Люксембургской династий. Все эти события обусловили пристальное внимание феодальных династий Франции, Италии, Германии и католического духовенства к положению в странах Восточной Европы, равно как и оживление давних крестоносческих планов и проектов, имевших целью завоевание «схизматической» Византии и прочих государств Юго-Восточной Европы.

Показательно, что авторы названных трактатов вовсе не ограничились изложением выгод, которые сулили, казалось, эти завоевательные планы. Они включили в свое повествование любопытные сведения о географическом, политическом и экономическом положении тех или иных стран Восточной Европы и даже от части их истории. Именно поэтому их сочинения, сохранившиеся, переписывавшиеся безвестными читателями и переводившиеся на старофранцузский и на другие языки, дошли до наших дней как свидетельство живого интереса к прошлому славянских народов.

Хотя оба источника XIV в. давно введены в научный оборот и достаточно часто используются в работах ученых славянских стран<sup>3</sup>, все же многие источниковедческие аспекты и проблемы, связанные с изучением их данных, еще остаются недостаточно исследованными и весьма спорными. Прежде всего это проблема атрибуции произведений (в первую очередь проекта 1332 г.), равно как и вопрос о тех источниках (устных или письменных), которые были использованы неизвестными нам публицистами начала XIV в. (одним или двумя французскими монахами-доминиканцами), т. е. вопрос о достоверности и оригинальности зафиксированных ими сведений о славянских странах.

Так, особые споры и разногласия вызывает установление авторства проекта 1332 г. Ранее, вплоть до издания Ш. Келера (1906), этот проект обычно приписывали немецкому монаху Буркарду (Буркарду или Брокарду). Позднее, в частности в югославской науке, стала общепризнанной гипотеза Келера о тождестве автора проекта 1332 г. (так называемого псевдо-Брокарда) и французского клирика Гильома Адама, который с 1324 г. был архиепископом в южнодалматинском г. Бар. Польский историк О. Гурка, опубликовавший описание 1308 г., отверг данную иденти-

<sup>3</sup> См.: *C. Новаковић*. Буркард и Бертрандон де ла Брокијер о Балканском полуострову XIV и XV в.— «Годишница Николе Чупића», кн. XIV, 1894; *B. Ђоровић*. Један нови извор за српску историју XIV в.— «Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор», св. IV, 1924; *M. Динић*. Однос измене краља Милутина и Драгутина. «Зборник радова Византолошког института», кн. 3, 1955; *M. Šufflay*. *Pseudobrogardus*.— «Vjesnik kr. Hrvatsko—Slavonsko—Dalmatinskoga Zemaljskoga arkiva», XIII, sv. 3, 1911; *A. F. Grabski*. *Polska w opiniach obcych X—XIII w.* Warszawa, 1964; *A. F. Grabski*. *Polska w opiniach Europy Zachodniej XIV—XV w.* Warszawa, 1968; ср. также: *T. Д. Флоринский*. Южные славяне и Византия во второй четверти XIV в., вып. 2. СПб., 1882, стр. 33—35 и нашу статью «Завистник веницейского чекана», которая опубликована в сборнике «Дантовские чтения 1973». М., «Наука», 1973.

фикацию, однако он счел возможным оба эти сочинения приписать одному и тому же лицу. Сомнения в авторстве Гильома Адама высказал и Я. Свет<sup>4</sup>.

Вероятно, можно предположить, что отсутствие надлежащей источниковедческой разработки этих проблем в известной мере обусловило то, что в советской литературе оба памятника начала XIV в. все еще используются недостаточно<sup>5</sup> или же вовсе не привлекаются для сравнения с другими источниками той эпохи<sup>6</sup>. Ввиду этого мы считаем необходимым коснуться некоторых аспектов названной проблематики, привлекая материал упомянутых публицистических произведений и полагая, что это будет способствовать решению или выяснению ряда конкретных текстологических вопросов, равно как и дальнейшему исследованию истории славянского средневековья, истории взаимоотношений славян с народами Западной Европы.

Такая постановка вопроса представляется нам полезной и интересной потому, что анонимное описание Восточной Европы 1308 г. содержит сведения о Болгарии, Сербии, Венгерско-Хорватском королевстве, Чехии, Польше и Руси; иными словами, мы могли бы даже говорить о «Славянском географе» 1308 г. (если, разумеется, оставить в стороне его описание Византии, Албании и Венгрии). В свою очередь рассказ анонимного публициста о Сербии 1308 г. удачно дополняется и перекликается с достаточно подробными сообщениями об этой стране, которые мы находим в тексте проекта 1332 г.

Свой анализ мы начнем с рассмотрения свидетельств о Сербском государстве Неманичей, которые тем более важны, что малочисленность собственно сербских источников той поры (прежде всего житий первых Неманичей и их жалованных грамот) заставляет особенно остро ощущать недостаток иностранных, несербских сообщений, и крайнюю односторонность и тенденциозность произведений чужеземных авторов (в частности, византийских историков, писавших о Сербии XIII — начала XIV вв.). Обращение в первую очередь к сербским сюжетам объясняется и тем обстоятельством, что автор описания 1308 г., побывавший, видимо, в Сербии, Далмации, даже в южной Венгрии и Албании, излагает свои личные впечатления очевидца и современника. Сведения же о других странах Восточной Европы он, вероятно, получал «из вторых рук», доверяясь сообщениям очевидцев, путешественников, и что-то черпая из письменных источников<sup>7</sup>. Уже первые страницы сочинения анонимного автора выявляют его начитанность. Он рассказывает о малоазиатских и европейских пределах тысячелетней Константинопольской империи (Византии), иногда касается географического и политического положения славянских госу-

<sup>4</sup> См.: Я. М. Свет. Указ. соч., стр. 94; «Анонумi...», р. XVI.

<sup>5</sup> См.: В. Т. Пацую. Очерк по истории Галицко-Волынской Руси. М., 1950, стр. 302; спр.: «История Венгрии», т. 1. М., 1971, стр. 152; В. А. Могов. Молдавия эпохи феодализма. Кишинев, 1964, стр. 86—87; и др.

<sup>6</sup> Ср., напр.: Л. В. Горина. Социально-экономические отношения во Втором Болгарском царстве. МГУ, 1972, стр. 40—41.

<sup>7</sup> «Анонумi...», р. 16—28, 37—38.

дарств, пользуясь сведениями, полученными им из каких-то славянских источников.

Так, например, в повествование о Греции, т. е. о Византийской империи, не слишком удачно (вслед за рассказом о Малой Азии) включена вставка о 15 судоходных реках, протекающих по ее территории, и о «величайшей из рек» — Дунае, который пересекает Венгрию и попадает в Болгарию, пробивая Альпы (Карпаты? — близ Железных Ворот). Сходное замечание о Дунае имеется и в разделе, посвященном Болгарии<sup>8</sup>.

И в дальнейшем повествовании о провинциях Византии автор неоднократно упоминает о соседних славянских странах, причудливо смешивая сведения о Юго-Восточной Европе начала XIV в. с сообщениями античных или раннесредневековых писателей и путешественников. Так, рассказ о провинции Македонии (т. е. Фракии) анонимный публицист сопровождает примечанием, что она «с востока имеет (т. е. граничит) Константинополь (округу Константина) или Фракию, с юга—Ахайю, с запада — Фессалонику, а с севера окружена русскими» (т. е. русскими землями)<sup>9</sup>. Нетрудно заметить, что географ воспроизвел сведения о северной границе Византии, относившиеся по крайней мере к концу XII в., до создания II Болгарского царства. Напротив, для описания соседней Фессалийской провинции (нынешней Македонии) он привлек новые и «новейшие» материалы, при этом особо следует подчеркнуть, что он, по нашему мнению, использовал данные, почерпнутые из какого-то славянского источника.

Однако в рассказе о Фессалии анонимный автор не устоял перед соблазном продемонстрировать свою ученость, поместив здесь (кстати говоря, ошибочно) античный Парнас; впрочем, это сообщение ему показалось недостаточным и требующим дополнений. Эта гора, продолжает он, «теперь же именуется Сфентагория (т. е. «Света Гора».— *E. H.*), что означает то же, что и гора святая, потому что там множество греческих монахов-анахоретов, которые называются калогери»<sup>10</sup>. Такая краткая справка об Афоне — твердыне византийского и православного славянского монашества — весьма показательна и важна для определения источников анонимного описания 1308 г. Как мы видим, автор вовсе не был знаком с греческим названием полуострова, а знал лишь его славянское наименование и точный перевод («гора святая»). Вполне вероятно, что и слово «калогери», вошедшее, как известно, в болгарский и сербский языки, он взял тоже из славянского источника (по всей видимости, из устной речи).

На возможность использования им каких-то сведений из сербских источников указывает и второе дополнение: «Большой частью этой провинции или королевства владеет король *Rasii* или *Servii*; причем он получил ее в качестве приданого, потому что женился на дочери (визан-

<sup>8</sup> «Anonymi...», р. 5. Ср. в сб. «Юго-Восточная Европа в средние века», т. I. Кишинев, 1972, стр. 185.

<sup>9</sup> Ibid., р. 11 (курсив наш.— *E. H.*).

<sup>10</sup> Ibid., р. 12 (курсив наш.— *E. H.*).

тийского.— *E. H.*) императора, который правит в настоящее время. Окружена же эта провинция с востока Македонией, с юга — Ахайей, с запада — *Rасией и Сервией*, а с севера — Болгарией»<sup>11</sup>. Полная достоверность данного сообщения о переходе части Македонии под власть сербского короля Стефана Уроша II Милутина, действительно получившего (формально) ее как приданое дочери Андроника II, Симониды, свидетельствует о наличии у анонимного публициста достаточно надежных сведений.

Насыщение произведения материалами такого характера, прямо или косвенно связанными со славянскими (сербскими) источниками, подтверждается, на наш взгляд, и еще одним интересным фактом. Так, к приведенному выше сообщению о владении сербского короля (т. е. присоединении им северной Македонии) и о смежных с Македонией землях примыкает рассказ о *влахах* — романском населении этих районов. Заслуживает особого внимания то обстоятельство, что этоним «влахи» дан автором опять-таки (как и «Света Гора») в славянском произношении — «*Бласи*», т. е. «*власи*»<sup>12</sup>. Все это позволяет предположить, что анонимный географ, составляя свое описание, смог воспользоваться не только существующей литературой, не только личными наблюдениями и впечатлениями (во время пребывания в Сербии либо в Сербском приморье, в южной Далмации), но и какими-то славянскими, скорее всего сербскими, источниками.

Это дает возможность по-новому оценить довольно обширный раздел, посвященный Сербии (стр. 29—37). Повествование католического публициста о Сербии, превышающее по своим размерам все прочие главы о славянских странах (Болгарии, Руси, Польше и Чехии), содержит много фактических деталей и отличается реальной точностью. Вывод о том, что анонимный автор постоянно опирается на те или иные сведения о Сербии, подтверждается и его рассказом о других землях Балканского полуострова.

Очень показательно, например, описание Далмации, которую он (в противовес западной традиции, равно как и феодальной доктрине Венгерского королевства) считает восьмой провинцией Греции, т. е. Византийской империи. Более того, он не забывает упомянуть, что некогда Далмация «имела присоединенные провинции, а именно *Расию и Сервию и Кроацию*, и протяженность вплоть до Истрии», т. е. почти до самой Венеции. Однако позднее, с упадком Византии, часть Далмации «захватили венецианцы, а часть — венгры. Области же, прилежащие (к ней) прежде, заняли славяне и венгры...»<sup>13</sup>. Вопрос об исторических судьбах Далмации требует специального рассмотрения. Здесь же мы можем лишь отметить, что приведенные данные совпадают с известием Стефана о присоединении Неманий (в конце XII в.) «греческой» Далмации, которая вошла в состав Сербского государства Неманичей.

Мы не должны забывать, что интерес католического публициста к славянским странам граничит у него с конфессиональной нетерпимостью и

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid., p. 13.

<sup>13</sup> Ibid., p. 20—21 (курсив наш.— *E. H.*)

тенденциозностью. С особым рвением он бичует православных («схизматиков») и их ереси. Он утверждает, что греки — «все коварные схизматики» (так определяются им и сербы), а от них неверие распространилось «среди прочих народов схизматических, а именно в Расии, Сервии, Болгарии, Руси, Грузии...»<sup>14</sup>. Эта вражда к православным явственно чувствуется и в разделе об Албании, которая, замечает он, расположена «между Расией и землей деспота» Эпирского<sup>15</sup>, а особенно в разделе о Сербии, точнее в рассказе о Сербском приморье<sup>16</sup>. Именно рассказом о Сербском приморье (т. е. Дукле или Зете, Захумье и Требинье) начинается специальный раздел описания 1308 г. о Сербском государстве, который открывается коротким вступлением, где дается характеристика географического положения страны. По словам автора, земли «королевства Расии» (Рашки, Сербии) с запада прилегают к Константинопольской империи (Византии), а с «юга» (!!) (в действительности с севера) — к Албании. Вслед за этим он пишет: «Королевство же это, а именно Расия, разделяется на две части; первая, каковая является первой (т. е. главной), называется Расия, (и она) именуется так по имени какой-то реки, орошающей ее (т. е. данную страну). — Е. Н.) и зовущейся Расия».<sup>17</sup>

Для нас важно не только точное указание о разделе Сербского государства на два королевства (между братьями Неманичами — Драгутином и Милутином), но и весьма любопытное свидетельство о происхождении названия всей страны — Расия (Рашка) — от имени речки Рашка (протекавшей в центре раннесредневековой сербской державы, близ ее столицы Раса). Вместе с тем упоминание автора о «какой-то реке» позволяет предположить, что эти сведения он получил не в результате личного знакомства с теми или иными областями Сербии, а, по всей видимости, извлек из каких-то (устных?) сербских источников. Такое предположение подтверждается и дальнейшим изложением.

Так, в частности, далее мы читаем, что главная часть Сербии (Рашка, Расия, иными словами владения Уроша II Милутина) состоит из «трех провинций, а именно — Кельмии (Захумья.— Е. Н.), Диоклеи (Дукли или Зеты.— Е. Н.), где родился император Диоклетиан, и Приморской области»<sup>18</sup>. Обратим особое внимание на то, что говорит анонимный автор о Приморской области (т. е. южной Далмации), и постараемся на основании этого выяснить источники, которые он мог использовать в своей работе. Такой анализ представляется тем более полезным, что о Сербском приморье из других источников известно довольно много; о других же провинциях Рашки автор ничего не сообщает.

«Прозывается же эта провинция Приморской областью,— пишет он,— потому что (там) города и крепости лежат или непосредственно на море,

<sup>14</sup> «Anonymi...», p. 24, 30.

<sup>15</sup> Ibid., p. 25.

<sup>16</sup> Ibid., p. 30—31.

<sup>17</sup> Ibid., p. 29.

<sup>18</sup> Ibid., p. 29—30.

или же достаточно близко (к морю); и эта область довольно приятна и изобильна. Столица же ее — город Бар, каковой именуется (так) — Антивари, ибо расположен напротив Бари» (город в южной Италии). Из Бари, где хранятся мощи св. Николая, продолжает он, «можно за одну ночь проплыть по морю в Антивари», а сам этот город «отстоит от берега моря на одну (малую) левку (лигу или милю.— *E. H.*)»<sup>19</sup>.

Затем следует обширный рассказ о католиках — жителях Сербского приморья и о тех притеснениях, которые будто бы испытывают они и их католическое духовенство со стороны «схициматиков» — сербов во главе с самим королем<sup>20</sup>. Это — явно тенденциозное повествование, имевшее целью очернить короля Милутина. После этого, не слишком последовательно (притом гораздо более детально, но опять неполно), рассказывается о природных богатствах южной Далмации, входившей в состав Рашского королевства Уроша II: «Орошаются же эта провинция одной большой (и) судоходной рекой, которая называется Дрин, и имеется там озеро, ширина которого (равна) 40 левкам. И потому-то в этой области чрезвычайное обилие рыбы — как из моря, так и из реки, так же и из озера»<sup>21</sup>.

По всей видимости, автору ничего не было известно о других областях Рашского королевства (т. е. Захумье и Дукле), кроме их названий. Поэтому ему пришлось завершить данный раздел скучной фразой о том, что «эти все провинции вместе с Расией, каковая является главной (областью), непосредственно примыкают к (землям) Константинопольской империи»<sup>22</sup>.

Нам представляется, что описание Сербского приморья, данное неизвестным автором в своем произведении, вряд ли может свидетельствовать о его личном знакомстве с Сербским государством. Чрезмерная обобщенность и неопределенность оценок (так, из городов он называет лишь Бар, а о богатстве области судит только по обилию рыбы), случайные факты, приводимые им, скорее говорят об использовании (быть может, даже выборочном) каких-то путевых записок или устных сообщений. Показательно также, что при всем своем рвении «истинного» католика и поборника веры, он не может назвать ни одного католического епископа и резиденции архиепископа в южной Далмации, как это он делает по отношению к Венгерскому и Хорватскому королевству<sup>23</sup>.

Переходя к описанию второй части Сербского государства — владений Драгутина (так называемой Сервии), анонимный автор вновь проявляет свою любовь к этимологии, объяснению различных географических названий, как это было, например, в его рассказе о Святой Горе, Рашке и Антивари (Баре). Он считает (видимо, вслед за Гильомом Тирским), что свое наименование Сервия получила по названию жителей данной

<sup>19</sup> Ibid., p. 30. Ср.: *B. Ђорђевић*. Указ. соч., стр. 68.

<sup>20</sup> Ibid., p. 30—31.

<sup>21</sup> Ibid., p. 31.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid., p. 48—49.

местности (сервы, т. е. рабы). Далее перечисляются ее провинции, а именно — Босния, Мация (Мачва?) и Маркия (по нашему мнению, скорее Морава, Поморавье, нежели Краина в Далмации). Осведомлен он и о местонахождении Сервии («возле Венгрии»)<sup>24</sup>. Другими конкретными сведениями он не располагал, если не считать упоминания о «двух больших реках, а именно Наренте (Неретве.— Е. Н.) и Бистрице»<sup>25</sup>. Этот факт опять-таки скорее всего относится не к характеристике всех владений Драгутина, а лишь к Боснии; действительно, в начале XIV в. часть Боснии (т. е. владения бана Стефана) могла находиться под эгидой короля Драгутина и поэтому, с точки зрения автора описания, входила в состав его владений<sup>26</sup>.

Заметим, кстати, что включение Боснии анонимным автором в число провинций Сербии (хотя в то время часть Боснии находилась под властью хорватских банов Шубичей, т. е. формально могла входить в Венгерское королевство) тоже позволяет судить об использовании им сербских материалов и сведений. Это обстоятельство придает особое значение той общей характеристике природных богатств Сербии, которая имеется в описании 1308 г.

«Во всем этом королевстве,— пишет публицист,— нет ни одного города, кроме как в названной Приморской области, где есть шесть городов; однако там много крепостей, укреплений и большихселений в 300 и 400 домов, построенных из бревен и досок, без всяких оград. Это королевство богато серебром, свинцом и железом; король Расии имеет в своей державе, и (притом) близ Приморской области, семь действующих серебряных рудников. В остальном же это королевство обильно хлебом, мясом и молочной пищей, но там недостает рыбы и вина. Потому-то там вина вообще не пьют, а (пьют) пиво и молоко. Правда, король и бароны употребляют в изобилии вино, привезенное из Приморской области». Отмечает он красоту и высокий рост местных жителей, однако (как и псевдо-Брокард)тенденциозно объявляет их физически слабыми и непригодными к бою. Дает он и краткую справку о местных лошадях — некрупных, но крепких и резвых<sup>27</sup>. Завершается же рассказ сообщением о двух упомянутых реках и замечанием, что «земля этого королевства кое-где очень гористая и неприступная, но в общем ровная, с небольшими холмами»<sup>28</sup>.

С описанием 1308 г., как уже отмечалось в литературе, во многом совпадает и оценка другого католического публициста, автора проекта 1332 г. Последний, соблазня французских феодалов перспективой легкого, выгодного и «угодного богу» завоевания Сербии, не скучился на восхваление богатств дивной страны, «незаконно присвоенной» Стефаном Душаном. «Это королевство,— гласит текст псевдо-Брокарда,— имеет очень

<sup>24</sup> «Anonymi...», p. 31—32.

<sup>25</sup> Ibid., p. 32—33.

<sup>26</sup> Ср., напр.: С. Ђирковић. Исторја средњовековне Босанске државе. Београд, 1964 стр. 79—80.

<sup>27</sup> «Anonymi...», p. 32.

<sup>28</sup> Ibid., p. 33.

мало укрепленных мест или крепостей, как будто их вообще не имеет, а города и селения вообще без рвов и совершенно без стен. Здания и дворцы — как у короля, так и у других знатных лиц — построены из дерева и соломы. Нигде, кроме как в приморских городах латинян (т. е. в Сербском приморье,— *E. H.*), я не видел там каких-либо дворцов или домов из камня или земли (т. е. кирпича.— *E. H.*)»<sup>29</sup>. В этой фразе особенно примечательна ссылка на личный опыт, непосредственное знакомство автора или же какого-то другого очевидца, побывавшего в Сербии или хотя бы в ее приморских областях. Любопытно, что таких оговорок или ссылок на собственное впечатление мы не находим в общей характеристику природных богатств Сербии. Быть может, это обстоятельство следует расценить как указание на то, что псевдо-Брокард (или же его информатор), действительно посетивший южную Далмацию (в отличие от автора описания 1308 г.), для рассказа о внутренних районах Сербии использовал сообщения местных жителей.

Так, например, псевдо-Брокард пишет: «Королевство это богато зерном, вином, маслом (растительным) и мясом; оно приятно своими текущими ручьями, реками и источниками, радует (взор) лесами, лугами, горами, равнинами и долинами; оно наполнено животными разных пород; короче говоря, все, что только там ни родится, прекрасно, а в особенности *в той части, которая расположена над морем*. В этом королевстве теперь действуют пять рудников, где добывают золото вместе с серебром и где непрерывно работают мастера. Тем не менее ныне открыты еще серебряные копи (правда, серебра в смеси с золотом) во многих других местах, а кроме того там имеются большие и очень густые леса»<sup>30</sup>.

Как мы видим, псевдо-Брокард, давая такую хвалебную, но достаточно реальную и конкретную характеристику богатств Сербского государства, располагал более подробными сведениями лишь по Сербскому приморью, причем его описание (в данной части) гораздо более детально, нежели описание 1308 г. Так, он не только знает о шести городах с романским (далматинским) населением, но и перечисляет их: Бар, Котор, Улцинь, Свач, Скадар и Дриваст. Ему известно, что близ этих приморских городов разбросаны земельные владения «латинян», — виноградники и поля<sup>31</sup>, что католики-«латиняне» (т. е. романские далматинцы) имеют своих пастырей — архиепископов и епископов и аббатов.

Говоря о произведениях двух западноевропейских публицистов первой трети XIV в., мы не можем не остановиться еще на одной общей для них особенности, а именно на наличии единой схемы или программы повествования. И в том и в другом сочинении мы знакомимся с географическим положением страны, с ее природными богатствами и современным политическим положением (иногда с краткими историческими справками и ссылками). Не касаясь уже рассмотренных нами сведений относи-

<sup>29</sup> *Brocardus*. Op. cit., p. 478—479.

<sup>30</sup> Ibid., p. 479—481. (курсив наш.— *E. H.*)

<sup>31</sup> Ibid., p. 483—484.

тельно Сербии, мы находим строгое следование данной программе неизвестного автора трактата 1308 г. в его описаниях Болгарии, Руси, Польши и Чехии.

В описание Восточной Европы 1308 г. после довольно обширного раздела, посвященного разделу Сербии на два королевства и содержащего резкие выпады против Милутина, «лукавого и лживого», притеснителя католиков<sup>32</sup>, включены сообщения о Болгарии.

Весьма показательно, что в рассказе о Болгарии анонимный автор вновь указывает на тот факт, что к Греции (т. е. Византии) с севера прилегают Болгария и Руслан<sup>33</sup>. Считая возможным, как отмечалось ранее, использование им неких письменных сообщений той поры (до конца XII в.), когда на Дунае действительно могли граничить владения Византии и русских княжеств, мы можем выдвинуть и другое предположение. По всей видимости, автору приходилось сопоставлять и соединять разновременные материалы, причем некоторые из них (применительно к Болгарии) относились к концу XIII — началу XIV вв. (когда речь шла о Видинской державе Шишманов), а другие скорее всего датировались серединой XIII в. или же концом XII в. Однако и такое разнородное описание Болгарии представляет для нас большой интерес, поскольку оно, без сомнения, в известной мере опиралось на сведения каких-то западноевропейских путешественников (купцов?) и, вероятно, отчасти на славянские материалы (быть может, рассказы сербских очевидцев или болгарских послов).

Примечательно, что автор подчеркивает могущество Болгарии, этого «большого царства», хотя в его изложении и происходит определенная подмена всей Болгарии ее северо-западной частью (Видинской). Так, он пишет: «Столица названного царства — в большом городе *Видине*. Императоры же (цари) этого царства все зовутся *Шишманы*. Земля (эта) весьма обширная, пространная и роскошная (привлекательная), ибо она орошается десятью судоходными реками, покрыта лесами и прекрасными рощами, изобилует хлебом, мясом, рыбой, серебром и золотом, как и многими товарами, и в особенности воском и щелком. Ведь там много серебряных копеек, а все реки несут песок, смешанный с золотом, из чего по приказу царя постоянно извлекается и собирается золото». Заслуживает внимания и указание автора, что Дунай «протекает *посреди* этого царства» (напомним, что аналогичная фраза имеется и в начале данного произведения)<sup>34</sup>.

Мы вправе расценивать это сообщение о Дунае как «срединной» реке Болгарского царства либо как свидетельство времен могущества Асеней, под властью которых находилась и Валахия, либо как довод в пользу предположения, что даже в конце XIII — начале XIV вв. Видинская держава была обширной и мощной (включала и Малую Валахию). Кста-

<sup>32</sup> «Anonymi...», p. 33—37.

<sup>33</sup> Ibid., p. 37—38. Ср.: Н. А. Махов. Молдавия эпохи феодализма, стр. 86.

<sup>34</sup> «Anonymi...», p. 38 (курсив наш.— Е. Н.).

ти, в пользу последнего тезиса говорят известные факты о войне (вначале весьма успешной) Шишмана против Сербии (конец XIII в.).

Доказательством достоверности этих сведений анонимного публициста, на наш взгляд, служит и то, что он в данном случае (как применительно и к Сербии) достаточно осведомлен о главных реках, в частности о наличии полноводных («судоходных») рек, он знает также (видимо, по рассказам западноевропейских купцов и моряков), что Дунай, разливаясь, в некоторых местах достигает большой ширины («до 14 левк»)<sup>35</sup>.

Следующие материалы о Болгарии как будто почерпнуты им из сочинений своих предшественников — хронистов и средневековых географов. Он рассказывает, например, что в Болгарии огромное множество «единорогов, тигров и бобров», а сама страна «не слишком гористая и не совершенно ровная».

Заключение раздела, посвященного Болгарии, характеризуется явной политической направленностью; оно содержит рассуждение о том, что некогда Болгария входила в состав Византийской империи и теперь «должна бы относиться» к ней. Не менее ясен смысл и следующего куска текста: «Король Венгрии Андрей подчинил себе это царство, и долгое время (оно) было под властью короля Венгрии». Только из-за ослабления Венгрии «татары завладели этим царством» и стали получать с него дань, поскольку местные жители вовсе «не воинственны» и не обучены владеть оружием<sup>36</sup>. Нетрудно заметить, что подобное заключение должно было натолкнуть влиятельных западноевропейских феодалов на мысль «отвоевать» Болгирию (как и Византию и т. д.), «освободить» эти земли от ига татар и разделить их между Карлом Робертом Венгерским и «латинским императором» Карлом Валуа, этими «законными» наследниками и государями всех стран Юго-восточной Европы.

По сравнению с сообщениями о Сербии, Болгарии и других землях Балканского полуострова, в анонимном трактате 1308 г. кажутся совсем краткими и скучными сведения о Руси, для описания которой автор располагал лишь отрывочным, случайным и не столь разнообразным материалом. «Близ этого (Болгарского) царства лежит другая превеликая страна, которая называется *Рутения* (Русь.—E. H.); она также подобным образом примыкает к Греции с той же северной стороны, как и Болгария, но расположена выше Болгарии». Более того, она совершенно сходна с Болгарией и даже «орошается теми же реками» (эти слова скорее говорят о неопределенности представлений автора). Единственное отличие Руси от Болгарии, считает он, состояло в том, что на Руси «вместо царя — один герцог (дукс), величайший из мужей, который именуется герцог Лев» (т. е. Лев Галицкий)<sup>37</sup>. Стремясь установить полное сходство между Болгарией и Русью, католический публицист,— естественно, с той же целью— пишет: «...давно эта страна (Русь.—E. H.) была под властью импе-

<sup>35</sup> Ibid., p. 38—39.

<sup>36</sup> Ibid., p. 39—40.

<sup>37</sup> Ibid., p. 40.

рии (Византийской.—*E. H.*), потом же — под властью Венгрии, ныне же является данницей татар, точно так же, как и Болгария»<sup>38</sup>.

Оценивая сведения западноевропейской публицистики первой трети XIV в., мы, конечно, не можем оставить в стороне ту характеристику роли и положения славянских народов в Европе, которая дана и в описании 1308 г., и в проекте 1332 г. Так, в частности, автор описания 1308 г., констатировал языковую близость и родство славянских народов, хотя и различал среди них «схизматиков» (православных). «Все эти народы (т. е. сербы и болгары?—*E. H.*), —читаем мы в его изложении,— схизматические, неверные, имеющие один и тот же язык. Следует же заметить, что русские (рутены), болгары, сербы (жители Рассии), славы (т. е. хорваты.—*E. H.*), богемцы, поляки и пруссы говорят на одном и том же языке, а именно славянском. Отсюда явствует, что язык славянский больше и обширнее всех языков мира»<sup>39</sup>.

Составитель трактата 1332 г. считал более важным не языковую близость славян, а обширность и могущество их государства. «Есть в Европе много разноязычных народов христианских, но иной веры с нами» (т. е. католиками); к ним принадлежат, например, «руssкие, владения в ширину которых простираются более чем на сорок дней (пути), и они живут в соседстве с богемцами (чехами) и граничат с поляками; и есть также обширное царство Болгар, которое имеет (в ширину) более двадцати дней (пути). А после них (следует) Славония, где расположены многие земли, а именно Расия, Сервия, Хельмения (*Захумье.— E. H.*), Хорватия, Зета»<sup>40</sup>. В своем трактате автор отдает дань уважения и удивления, которые внушили ему богатство и многочисленность славянских народов.

Приводившиеся западноевропейскими публицистами сведения о славянских странах убеждали средневековых читателей в несбыточности и фантастичности всех крепостных планов и проектов, которые так и остались на бумаге.

Таким образом, разнообразные (пусть и не всегда точные) сведения о славянских странах, содержащиеся в произведениях западноевропейских публицистов XIV в., свидетельствуют не только о большом интересе к славянским народам, о пристальном и далеко не всегда бескорыстном внимании к их судьбам, но и, как мы старались показать, об использовании в литературе Западной Европы исторических материалов о славянских народах. В их числе, по нашему мнению, были и славянские источники, которые (вместе с записками и рассказами западных путешественников и очевидцев) способствовали углублению общественных и культурных связей славян и народов Западной Европы.

<sup>38</sup> «Anonymi...», p. 41; ср. стр. 42, где говорится о цели союза Венгрии и Карла Валуа — покорении «схизматических» Болгарии, Руси и Сербии.

<sup>39</sup> Ibid., p. 41 (курсив наш.— *E. H.*).

<sup>40</sup> Brocardus. Op. cit., p. 382.

А. И. РОГОВ

*Москва*

## *Польша в русских исторических и географических сочинениях XVII в.*



В истории культурных связей России с другими странами исключительно важное место занимают русско-польские связи. Им издавна и вплоть до самого последнего времени уделяется неизменное внимание. Чаще всего при этом в русско-польских культурных отношениях видят канал, средство знакомства русского общества с западноевропейской культурой и наукой и гораздо менее взаимный интерес к национальной культуре Польши в России и уж тем более к русской в Польше. В этом отношении необходимо рассмотреть вопрос, насколько были взаимно осведомлены об истории и географии друг друга два славянских народа и что их интересовало и привлекало в первую очередь. Попытка проанализировать сведения о России в польских исторических и географических сочинениях XVII в. была сравнительно недавно предпринята нами на VII съезде славистов<sup>1</sup>.

В настоящей статье изучению подверглась как бы обратная сторона явления, а именно нами поставлена цель определить степень и характер осведомленности в России XVII в. о польской истории и географии XVII в. Этот путь избран потому, что, во-первых, большинство источников относится к данному времени, а во-вторых — XVII в. является временем наиболее интенсивного русско-польского общения, что, конечно, не могло не отразиться и на количестве дошедших до нас памятников.

Впрочем, сведения о Польше можно найти в летописях и других русских памятниках гораздо более раннего времени. Уже «Повесть временных лет» содержит немало упоминаний о Польше и поляках («ляхах»), начиная со времени расселения славянских народов, среди которых были те, которые «пришедшe седоша на Висле, и прозвашася ляхове»<sup>2</sup>. Лето-

<sup>1</sup> А. И. Рогов. Россия в польских исторических и географических сочинениях XVII в.— Сб. «История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VII Международный съезд славистов». М., 1973, стр. 250—266.

<sup>2</sup> «Повесть временных лет», т. I. М.—Л., 1950, стр. 11.

писец говорит о Польше не только в тех случаях, когда ее исторические судьбы так или иначе переплетались с Русью. Его интересовали и важнейшие события внутренней жизни Польши. Хорошо известно, сколь ценным является его сообщение об антифеодальном движении в Польше 1037—1038 гг. (помещено под 1030 г.). Есть основания думать, что русский летописец воспользовался в данном случае не дошедшим до нас источником польского происхождения<sup>3</sup>.

Сведения о «ляхах» нередки и на страницах русских летописей XIV—XV вв. Они далеко не всегда благожелательны для поляков, что в значительной мере объясняется проникновением в этот период польских феодалов в те земли, которые в Москве считали своим наследием. Еще большую остроту они приобретают в период прямых столкновений между двумя государствами в начале XVI в. и в период Ливонской войны. Но в тех же летописях чувствуется безусловная симпатия к Польше, когда описывается ее борьба с Орденом<sup>4</sup>.

В XVI в. диапазон русской осведомленности о Польше, ее истории и географии расширяется за счет переводных памятников. Среди них особо следует отметить знаменитую «Хронику всего света» Мартина Бельского. Она дважды переводилась в XVI в. (1565—1568; 1584) на белорусский и русский языки и в 1670 г. еще раз на русский<sup>5</sup>. Список ее перевода находился в архиве Ивана Грозного. В его описи, составленной, по-видимому, в начале 70-х годов XVI в., упомянуты «перевод с летописца польского и перевод с космографии» и «летописец Польских и Литовских королевств»<sup>6</sup>. Под первой из названных рукописных книг несомненно подразумевается сочинение Бельского, так как только в нем хроника соединялась с космографией.

Несмотря на стремление Бельского создать труд по всемирной истории и географии, собственно польская тема занимает в нем весьма заметное место. История Польши излагается от легендарных времен Леха до смерти Сигизмунда Старого (1551). Основным источником для М. Бельского в польской части его хроники служили произведения М. Меховского, в свою очередь опиравшегося на Я. Длugoша, и частично Б. Ваповского и И. Деций<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> В. Д. Королюк. Летописное известие о крестьянском восстании в Польше в 1037—1038 гг.—Сб. «Академику Борису Дмитриевичу Грекову». М., 1952, стр. 68—75.

<sup>4</sup> А. И. Рогов. Культурные связи Руси и Польши в XIV—начале XV в.—«Вестник МГУ», 1972, № 4, стр. 69.

<sup>5</sup> А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. СПб., 1903, стр. 53—56.

<sup>6</sup> «Описи Царского архива XVI века и архива Щосольского приказа 1614 года». М., 1960, стр. 41, 96. Об архиве и его описи см. исследования С. О. Шмидта «К истории составления описей Царского архива XVI века».—«Археографический ежегодник за 1958 год». М., 1960, стр. 54—65; «Царский архив середины XVI в. и архивы правительственные учреждений».—«Труды Московского гос. историко-архивного института», т. 8. М., 1957, стр. 260—272.

<sup>7</sup> Подробнее об источниках польских известий М. Бельского см.: J. Chrzanowski. Marcin Bielski. Lwów—Warszawa, 1926, с. 107—113.

Таким образом, в России уже во второй половине XVI в. произошло знакомство с замечательным трудом отца польской историографии. Именно от него шла традиция соединения польской истории с русской. Она не могла не привлекать русского читателя. Показательно, что к истории Руси Бельский обращается дважды — и в собственно русской части хроники, и в польской ее части, не боясь при этом повторений<sup>8</sup>.

«Летописец» же, упоминаемый в описи, мог быть одной из белорусско-литовских летописей, в которых, однако, если судить по дошедшим до нас редакциям, польский материал был минимальным. Характерно все же, что в описи Царского архива в этой летописи специально выделена Польша. Впрочем, нельзя исключать и того факта, что под «летописцем» здесь подразумевалась какая-то польская хроника (по-русски она нередко переводилась именно как летописец) с неточно переданным ее заглавием. Во всяком случае, в XVI в. уже ни одна польская хроника не обходилась без более или менее подробных сведений по истории Литвы. Именно это обстоятельство не позволяет сказать что-то более определенное относительно оригинала этого предположительно переводного сочинения.

В XVII в. число переводных исторических сочинений значительно увеличивается. Среди них вне всякой конкуренции, безусловно, «Хроника Польская, Литовская, Жмудская и всей Руси» Мацея Стрыйковского (1582). Хотя интерес к ней на Руси был вызван в первую очередь не польским, а литовским и особенно русским материалом, но четыре ее полных и частичных перевода (1668—1670, около 1679, 1682 и 1688 гг.) и десятки списков этих переводов не могли не способствовать еще большему распространению знаний о Польше и ее истории в русском обществе. Такие же сведения можно было почертнуть и из «Хроники польской» Иоахима Бельского (Краков, 1594), «Описания Сарматии» Александра Гваньини (Краков, 1611), «Хроники событий в Европе» Павла Пясецкого (Краков, 1639), из «Королевского сада» Бартоша Папроцкого (Прага, 1599), которые в XVII в. также были переведены на русский язык<sup>9</sup>. Характерной чертой всех этих сочинений было соединение истории Польши либо со всемирной историей, как у Бельского и Пясецкого, либо с историей близлежащих народов. В этом проявился не только вполне понятный интерес к соседним государствам, с которыми переплетались исторические судьбы России, но и характерное для России XVII в. возрастание интереса к всемирной истории<sup>10</sup>.

В отбиравшихся для перевода польских исторических сочинениях почти всегда присутствовали сведения о самой России и ее истории. Наибольшее место они занимали в произведениях Стрыйковского и Гваньини. Интерес к древнейшим периодам отечественной истории толкал рус-

<sup>8</sup> А. И. Рогов. Известия по истории России в «Хронике всего света» Мартина Бельского.— Сб. «Новое о прошлом нашей страны». М., 1967, стр. 125.

<sup>9</sup> А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков, стр. 76—78, 80—82.

<sup>10</sup> Подробнее об этом см.: М. А. Аллатов. Русская историческая мысль и Западная Европа XII—XVII вв. М., 1973, стр. 314—363.

ских книжников на поиски новых источников и прежде всего источников по истории родственных, соседних народов. Польские хроники занимали среди этой литературы — наряду с традиционными древними источниками — бесспорно ведущее место. Не случайно один из приближенных царя Федора Алексеевича, постельничий А. Т. Лихачев, определяя задачи русской историографии, писал: «Из всех историков древних и новых, не токмо словенских и русских летописцев, но и еллинских и латынских и польских, собрати в единой исторической книге и делу, по обычаю историографов, наипаче тех, что достовернее, откуду произвелся народ московской и русской и словенской и какия их начала и претчая и потом по чину и по векам до сих времен, что учинилося в российских государствах»<sup>11</sup>. Такую же работу предпринял и Записной приказ, который с 1657 по 1659 г. был правительенным центром историографии. Его дьяк Тимофей Кудрявцев прямо указывал на польские хроники как на наилучшие важные источники по древнейшей русской и общеславянской истории<sup>12</sup>.

Выше уже упоминалось, что «Хроника» Стрыйковского переводилась не только целиком, но и отдельными частями. Эти части (кн. IV, гл. 1, 3) касаются общеславянского и древнейшего русского и польского периода. Очень показательны также сокращения, которые произвел переводчик в «Хронике польской» Иоахима Бельского. Им были опущены все сведения после короля Лешко, для того чтобы полнее передать все имеющиеся в «Хронике» сведения о Руси. «И того ради о всех королех мимо идем и придох до русского народу ведения ради», — читаем мы в одном из мест перевода. Неудивительно поэтому, что в России старались переводить те части польских хроник, которые касались общеславянской истории или самых древнейших ее этапов. Теперь хорошо известно, что это были наименее достоверные, легендарные части хроник. Однако интерес к этим периодам, самое желание расширить круг источников нельзя не оценить как бесспорный сдвиг в развитии русской историографии.

В настоящее время из числа сочинений, переведенных на русский язык в XVI — XVII вв., пожалуй, можно назвать только одно польское историческое произведение, касающееся исключительно истории самой Польши. Это произведение Яна Горчина «Память о добродетелях, счастье, деятельности Владислава IV», изданное в Кракове в 1648 г. Перевод до нас дошел в единственном, да и то черновом, списке в виде столбцов, хранящихся среди документов Посольского приказа. Скорее всего перевод был сделан для соответствующих справок в Приказе или еще вероятнее в связи с выискиванием всякого рода недоброжелательных отзывов о России. За такими книгами в середине XVII в. пристально следили в Москве и не упускали случая, чтобы довести это до сведения поляков при тех или иных переговорах<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Е. Замысловский. Царствование Федора Алексеевича, ч. 1. СПб., 1871, стр. XI.

<sup>12</sup> ГБЛ, ф. 122 (Великоустюжское собрание), № 59, л. 90. См. также: ГПБ. Погод. 1604, л. 414—428; ГПБ. Тит. 2421, л. 152 об.— 165.

<sup>13</sup> А. И. Рогов. Русско-польские связи в эпоху Возрождения. М., 1966, стр. 262.

История Польши освещалась и в русских исторических сочинениях самостоятельного характера (правда, польская часть текста тоже опиралась на польские хроники).

Среди них прежде всего следует назвать «Русский хронограф» (вторая редакция), время составления основной части которого относится к 1617 г. Эта дата легко устанавливается по так называемой статье «Об отложении мяс инокам», где читаем: «Федор Студит был по седьмом соборе в лето 6342, а до сих времен за 783 лета». Переведя остаток 7125 на современное летоисчисление, получаем 1617 г. Таким образом, в первые же годы после Смутного времени в России была предпринята грандиозная работа по составлению всемирной истории.

Существовавшая до этого первая редакция (1512 г.) значительно отличается от второй. В ней совершенно отсутствовали сведения по истории западных славян, хотя и исключительно большое внимание уделялось южным славянам. Во второй редакции эти сведения были сокращены в пользу сведений по истории Чехии и главным образом Польши. Они занимают главы: 100 («О начале государства Польского и Ческого»), 106 («О Кроке короле их, иже от племени Чехова»), 113 («О Вацде», «О Премиславе, короле Польском», «О Леске Пятом»), 115 («О польском короле Леске», «О Попле», «О Попеле Попелеве»), 119 («О Пясте», «О Семовите», «О Леске», «О Семиславе», «О Меске», «О Болеславе»).

Ранее ограничивавшиеся описанием только православного мира, русские историографы теперь, после Смутного времени, стали интересоваться историей и других народов. Впоследствии этот интерес, сохранившийся и во второй половине XVII в., утвердился на иной основе: осознание родства, а также совместная борьба с общим врагом — Турцией.

Сведения о начале Польского государства, как и о первых королях, почти полностью заимствованы из «Хроники» Бельского, причем из ее русского перевода<sup>14</sup>. Эти сведения даются, как правило, в сокращении и не распространяются на период после царствования Болеслава. Но все это не говорит о пассивности составителя «Хронографа». В ряде его дополнений явно чувствуется тенденция подчеркнуть близость и общность истории Польши и Руси. Так, например, о легендарном Кроке составитель «Хронографа» с одобрением пишет: он «выгнал из Гнезда (т. е. Гнезна — A. P.) всех немцев и от рубежей польских францужан отогнал, и русским людем был великим другом»<sup>15</sup>. К князю Мешко, согласно «Хронографу», приходили с проповедью не просто христиане, но греки-христиане<sup>16</sup>, т. е. православные. Откуда почерпнул такие сведения составитель, сказать трудно, но любопытно, что некоторые авторы исторических сочинений склонны были видеть в двух чужеземцах, появившихся в Польше, как повествует Аноним Галл при Пясте, и постригших Земовита, отца Меш-

<sup>14</sup> А. Н. Попов. Обзор хронографов русской редакции, вып. 2. М., 1869, стр. 95.

<sup>15</sup> А. Попов. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. М., 1869, стр. 131.

<sup>16</sup> См. там же, стр. 134—135.

ко, — учеников Кирилла и Мефодия (или даже самих славянских первоучителей, т. е. проповедников, связанных с восточнохристианской традицией)<sup>17</sup>. Показательно, что вслед за упоминанием о женитьбе Мешко на дочери чешского короля Болеслава составитель «Хронографа» счел нужным заметить: «А Чешские страны люди уже прияша святое крещение от словенского философа Кирилла и от Мефодия грека»<sup>18</sup>.

Идея великоморавской и кирилло-мефодиевской славянской общности четко осознавалась и пропагандировалась русскими книжниками XVII столетия. Так, в историко-географическом сочинении «Космография 1670 г.» о поляках говорится как о славянах, которые «вкупе под одною державой издавна были крещены и благочестием сияли»<sup>19</sup>.

В свою очередь кирилло-мефодиевская традиция была весьма популярна в польской историографии эпохи Возрождения. Она являлась одним из проявлений славянского самосознания и идеи славянской общности. Хроники Бельского и Стрыйковского насыщены этими идеями<sup>20</sup>. Знакомство с хрониками русских книжников, так ценивших польские источники, в известной степени способствовало распространению и закреплению этих идей в России.

«Хронограф» второй редакции дошел до нас в нескольких десятках списков. Третья редакция, сохранившая все западнославянские статьи, имеет почти такое же число списков. Заметим, что большое количество списков «Хронографа» XVII в. второй и третьей редакции по сравнению с первой (по А. Н. Попову 30 против 11)<sup>21</sup> свидетельствует о его популярности. Основное отличие второй и третьей редакций от первой состоит в преобладании в них исторических сведений о Польше. Что же касается списков, то здесь можно выделить «Хронограф» из Собрания отдела рукописей ГБЛ (ф. 218, № 472), в котором все сведения по истории Польши собраны воедино, тогда как в остальных они перемежаются другими материалами, в частности по римской истории<sup>22</sup>. Эта компактность материала достигается также пропуском бесконечных отсылок к «польским кройникам» или «польскому летописцу», имеющихся в большинстве списков «Хронографа» второй редакции<sup>23</sup>.

Редактор рассматриваемого списка «Хронографа» не только собрал и объединил сведения по истории Польши, но и частично прокомментировал и даже дополнил некоторые из них, впрочем, не выходя за пределы древнепольской истории. Так, он явно скептически отнесся к рассказу о Краке (Кроке) и драконе, выразив свое отношение через характерную

<sup>17</sup> Галл Аноним. Хроника и деяния князей и правителей польских. М., 1961.

<sup>18</sup> А. Попов. Изборник., стр. 135.

<sup>19</sup> «Космография 1670 г.» СПб., 1878—1881, стр. 9.

<sup>20</sup> А. И. Рогов. Известия по истории России в «Хронике всего света» Мартина Бельского, стр. 124.

<sup>21</sup> А. Н. Попов. Обзор хронографов русской редакций, вып. 1. М., 1868, стр. 95—98; вып. 2, стр. 67—70 и 150—152.

<sup>22</sup> Ср.: ГБЛ, ф. 218, № 472, л. 88 об.—91 и, напр., ГБЛ, ф. 310, № 726, л. 543—586 об.

<sup>23</sup> См., напр.: ГБЛ, ф. 310, № 726, л. 543 об., 558, 556, 556 об.

частицу «де»—«дескать, якобы»<sup>24</sup>. В то же время он добавил из хроники Бельского пропущенные в «Хронографе» сведения (разумеется, легендарные) о том, что Крок царствовал семь лет и умер в 742 г.<sup>25</sup> Так же он постутил, рассказывая о могиле Ванды. Он указал ее местонахождение, опираясь на географические ориентиры: «...гденыне стоит град Гданеск на устии великия реки Вислы при мори»<sup>26</sup>. В этом стремлении привязать, пусть и легендарные, события к конкретным географическим пунктам сказалась общая тенденция, характерная для русской историографии XVII в.<sup>27</sup>

Интерес в России XVII в. к древнейшей истории Польши определяется не только степенью популярности «Хронографа» второй редакции и активным отношением переписчиков и редакторов к польским сюжетам, но и распространением отдельных рассказов из польской истории, помещенных в русских рукописных исторических сборниках XVII в., особенно в таком сочинении, в основной своей части созданном еще в XVI в., как «Степенная книга». Например, в «Степенной Новгородской книге» XVII в. между «Сказанием Ивана Пересветова о царе турском Мегмете» и статьей «О мнишеском житии откуда бысть начало» мы неожиданно находим хронографическую «Повесть о Попеле Попелове, сыне короле польском»<sup>28</sup>. В сборниках же XVII в. внимание переписчиков привлекла повесть «О архиепископе Венцлаве, что в Кракове», т. е. о знаменитом архиепископе Станиславе Щепановском — бесстрашном обличителе короля Болеслава Храброго. Эта повесть включена в два сборника XVII в.: 1) ГБЛ. Румянцевское собрание, ф. 256, № 459 и 2) ГИМ. Собрание Уварова, № 756. Имя Станислава заменено в ней, как видно из заглавия, на Венцлава, т. е. Вячеслава. А. М. Панченко предлагает вполне вероятное объяснение такого смешения имен. Он полагает, что составитель повести перепутал имена по той причине, что Станислав после убийства его Болеславом был похоронен в церкви св. Вячеслава (на Вавеле в Кракове)<sup>29</sup>.

Текст повести довольно близок тому куску текста «Хроники» Бельского в русском переводе, где говорится о Станиславе. Однако автор подверг текст Бельского определенной литературной обработке. Он опустил, например, некоторые чисто исторические реалии (справку Бельского о том, что наложницей Болеслава была Кристина, плененная им жена князя Мстислава) и, наоборот, расширил обличительную речь архиепископа<sup>30</sup>.

Как уже отмечалось, «Хроника» Бельского, сыгравшая столь большую роль в распространении знаний о Польше на Руси, сочетала в себе исторический и географический труд. Она в значительной мере явилась основой «Хронографа» второй и третьей редакции. Географические описания европейских стран (в том числе и Польши) у Бельского — это тоже один

<sup>24</sup> ГБЛ, ф. 218, № 472, л. 88 об.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> «Очерки истории исторической науки в СССР», т. 1. М., 1955, стр. 96.

<sup>28</sup> ГБЛ, ф. 256 (Рум.), № 423, л. 109—109 об.

<sup>29</sup> А. М. Панченко. Русско-чешские литературные связи XVII века. Л., 1969., стр. 81.

<sup>30</sup> Ср.: ГБЛ, ф. 256, № 459, л. 474—474 об. и ф. 236, № 2409.

из источников «Русской космографии». Вообще русские космографии изучены крайне недостаточно, и потому говорить об их закономерностях пока преждевременно. Более доступна для изучения упоминавшаяся уже «Космография 1670 г.» (состоит из 76 глав), поскольку она целиком была издана Н. Чарыковым. Эта космография была популярна на Руси и вошла в знаменитый библиографический перечень книг «Оглавление книг, кто их сложил», составленный либо Сильвестром Медведевым, либо Епифанием Славинецким<sup>31</sup>.

Сведения о Польше в «Космографии 1670 г.» содержатся в параграфе «Королевство польское и Великое княжество Литовское» раздела, посвященного общему обзору «земли Европии», и в специальной главе «О Польском королевстве», а также в параграфе, посвященном Силезии («О Шленской земле»), в главе «О Чешском королевстве». Ее читатель мог получить справку об административном, церковном и государственном делении страны и должностных лицах (архибискупы, воеводы, капитяны большая, каштеляны меньшие, урядники). Безусловно, такого рода сведения были полезны и для деятелей Посольского приказа, и для торговых людей<sup>32</sup>.

В «Космографии 1670 г.» подчеркивается родство поляков и русских («язык же имут славенский»), различие немецких поселенцев в Польше (особенно в Силезии) и самих поляков по языку<sup>33</sup>. Составитель отмечает и различия в вероисповедании в годы Смутного времени: «А вера лятская, пашечская...»<sup>34</sup>.

Он говорит о плодородии земли («Зело же плодовита скотом и овощем и медом»)<sup>35</sup>, описывая города. Его воображение особенно поразил Вроцлав: «Город Вроцлавль в Шленску стольной место великое и красовитое над рекою Одрою... В том городе костелов каменных стройно укрытенных много, дома каменные, улицы мощены камнем. Мещане того города люди умные, добродливы, приятливы»<sup>36</sup>.

Дальнейшее изучение памятников оригинальной и переводной русской письменности XVII в., несомненно, обогатит наше представление о том интересе, который проявляла Россия в те времена к своему западному соседу. На основании рассмотренных нами произведений можно уже сейчас сделать вывод, что этот интерес непрерывно возрастал. История Польши в них часто связывалась с отечественной историей. Знание истории и географии двух славянских народов способствовало культурному взаимообогащению.

<sup>31</sup> «Оглавление книг, кто их сложил», ЧОИДР, № 3. М., 1846, стр. 53—54.

<sup>32</sup> «Космография 1670 г.», стр. 10.

<sup>33</sup> Там же, стр. 85.

<sup>34</sup> Там же, стр. 10.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же, стр. 85, 283.

В. А. ДЬЯКОВ

*Москва*

*Польские конспираторы  
1830—1840-х годов  
в их связях с Францией*



Общественная мысль и освободительное движение каждого народа развиваются прежде всего на отечественной почве, определяющее влияние на него оказывают социально-экономические взаимоотношения и политический климат внутри страны. Однако это вовсе не значит, что внешние факторы здесь не играют никакой роли. Еще в XVIII в., а в XIX в. особенно связи между народами Европы стали настолько разветвленными и повседневными, что ни одно выдающееся событие в общественной жизни какой-либо из стран не оставалось незамеченным в других странах и не проходило для них бесследно. Со времен Тадеуша Костюшко вся Европа внимательно следила за героической борьбой польского народа, стремившегося к восстановлению независимости и к ликвидации социального и национального гнета. В свою очередь передовая польская интеллигенция, тесно связанная с конспиративными организациями 30—40-х годов XIX в., хорошо знала о революционном движении соседних стран — о декабристах и их преемниках в России, об итальянских карбонариях и мадзинистах, а тем более обо всем том, что происходило во Франции, где в те времена находилось свыше 5000 поляков из так называемой «Большой эмиграции».

Польско-французским общественным связям рассматриваемого периода посвящено немало крупных исследований польских ученых, в том числе монография Марцелия Хандельсмана<sup>1</sup> и большая статья Гризельды Мисалёвой<sup>2</sup>, в которых читатель сможет найти достаточно подробную библиографию имеющейся литературы по данному вопросу.

Настоящая работа не претендует на широкий охват и на подробное

<sup>1</sup> M. Handelsman. Francja a Polska. Warszawa, 1926.

<sup>2</sup> G. Missalowa. Francuski socializm utopijny i jego wpływ na polską myśl rewolucyjną w latach 1830—1848.—«W stulecie Wiosny Ludów 1848—1948», t. III, cz. 2. Warszawa, 1951, s. 5—165.

изложение фактического материала. Ее задача более скромная, она сводится к неполному воспроизведению и предварительному анализу тех неизвестных ранее архивных источников, которые автору этих строк удалось обнаружить в одном из московских архивов, а именно в Центральном государственном военно-историческом архиве СССР (ЦГВИА).

Обстоятельства сложились так, что названный архив стал важнейшим местом хранения судебно-следственных материалов почти по всем конспиративным организациям, обнаруженным русскими властями в Царстве Польском на протяжении 30-летия после восстания 1830—1831 гг. Другой комплект этих материалов — из фонда Варшавской постоянной следственной комиссии, находившийся в Польше до второй мировой войны, погиб в Варшаве вместе со всеми материалами Главного архива древних актов; остались лишь алфавиты к ним, воочию подтверждающие огромную ценность уничтоженных гитлеровцами источников. К счастью, значительная часть материалов после завершения следствия передавалась в специально создаваемые военно-судные комиссии, а затем в Полевой аудиториат Первой армии, в фонде которого они теперь и обнаружены. О большой значимости едва ли не каждого из этих многотомных документальных комплексов можно судить по делу Петра Сциегенного, послужившего основой для издания, вышедшего одновременно в СССР и в Польше<sup>3</sup>.

Обзор новых материалов начнем с «дел» на соратников Юзефа Заливского, захваченных царскими властями при попытке возобновить повстанческие действия в марте — апреле 1833 г. Среди тех, кто предстал тогда перед военным судом, были Артур Завиша, Каспер Дзевицкий, Стефан Гецольд, Эдвард Шпек и другие руководители созданных эмигрантами вооруженных групп. В своих показаниях они более или менее подробно рассказывали о предыстории экспедиции Залинского. Ее замысел созревал в Париже и в специальных лагерях («депо»), которые французское правительство передало в пользование польским эмигрантам. Эти показания существенно дополняют и уточняют имеющиеся источники мемуарного и эпистолярного характера<sup>4</sup>. Вот один пример в подтверждение сказанного.

Инициаторами экспедиции Залинского и наиболее последовательными исполнителями разработанных планов были ближайшие соратники Иоахима Лелевеля, входившие в Польский национальный комитет, в котором наряду с эмигрантами из Польши участвовали и французские общественные деятели. Существовавшие источники создавали впечатление, будто организаторы экспедиции первое время поддерживали тесные связи с французскими карбонариями, которых возглавлял Ф. Буонарроти, и с их итальянскими единомышленниками во главе с Д. Мадзини,

<sup>3</sup> См.: *B. A. Дьяков. Революционная деятельность и мировоззрение Петра Сциегенного (1801—1890 гг.).* М., 1972; *Wł. Djakow. Piotr Sciegienny i jego spuścizna.* Warszawa, 1972.

<sup>4</sup> См.: «*Pamiętnik historyczny o wyprawie partyzanckiej do Polski w roku 1833 przez Karola Borkowskiego.*» Lipsk, 1862; *L. Gadon. Emigracja polska. Pierwsze lata po upadku powstania listopadowego,* t. 1—3. Kraków, 1901.

но затем Т. Кремповецкий, руководитель «Польского штата» в международной карбонарской организации, отказался поддержать замысел возобновления вооруженной борьбы, и все контакты соратников Заливского с карбонариями были прерваны<sup>5</sup>. Новые архивные материалы показывают, что сотрудничавшие с французами польские карбонарские организации (rogęby), по крайней мере в их среднем и низшем звене, активно участвовали как в подготовке, так и в проведении экспедиции Заливского. Так, Антоний Винницкий свидетельствует, что вызванный Заливским для включения в состав «эмиссаров», он был спешно принят в ряды карбонариев, за два часа до отъезда из Авиньона. Исходя из показаний Винницкого, карбонарские организации существовали не только в Авиньонском, но и во всех других «депо» для польских эмигрантов. Он был убежден, что успех вербовки участников экспедиции и их последующая верность делу были тесно связаны с влиянием карбонаризма, который, по его словам, всеми силами поддерживал замысел вооруженной борьбы на польских землях<sup>6</sup>.

Свои контакты с карбонариями так или иначе подтвердили и другие участники экспедиции Заливского. Когда Эдварда Шпека ознакомили в следственной комиссии с той частью показаний А. Винницкого, где воспроизвился текст принятой им присяги, он заявил: «Что... касается присяги карбонарского общества, показанной мне теперь, я видел оную сперва у Заливского, после видел ее у Гецольда. Мне известно, что оная даваема была партизанами, чтобы выполняли оную те, кои желали присоединиться к партизанским группам»<sup>7</sup>. Артуру Завише, судя по его показаниям, Заливский совершенно определенно говорил, что деньги на экспедицию «должно приготовить общество угольщиков (карбонариев)». О своем собственном вступлении в общество Завиша рассказал следующее: «Дзевицкий желал, чтобы я сделался карбонарием, говоря, что это будет способствовать мне в исполнении возложенного на меня поручения. Я согласился на то, не полагая, чтобы могло быть что-либо опаснее того, что я предпринял уже, будучи подговорен к тому Заливским. Посему Дзевицкий завел меня в квартиру Дмоховского в Париже. Пришел туда Ушинский. Мне было приказано писать какую-то присягу, которая могла быть общею для всех тайных обществ. Сколько помню, заключала она в себе верное сохранение всех секретов и обещание служить хорошему делу. Под сим я полагал дело народное»<sup>8</sup>.

К приведенному перечню фамилий новые источники позволяют добавить еще не менее десятка фамилий, принадлежащих либо участникам

<sup>5</sup> См., напр., последние работы по данной тематике, подготовленные Славомиром Колембкой и Богуславом Циглером: *S. Kolembka. Wielka emigracja. Polskie wychodstwo polityczne w latach 1831–1862*. Warszawa, 1971; *B. Cygler. Działalność polityczno-społeczna Joachima Lelewela na emigracji w latach 1831–1861*. Gdańsk, 1969.

<sup>6</sup> ЦГВИА, ф. 1, оп. 1, д. 9136, ч. 2, л. 53–54; там же, ф. 16233, оп. 3/29, д. 17, ч. 3, л. 235–237.

<sup>7</sup> Там же, ф. 16233, оп. 3/29, д. 18, ч. 1, л. 90.

<sup>8</sup> Там же, д. 22, ч. 2, л. 178–179.

экспедиции, либо их родственникам и ближайшим друзьям. Именно связи с карбонарскими организациями вселяли в них уверенность в то, что вооруженное выступление поляков будет поддержано во Франции и других странах Западной Европы. Так, Завишу Заливский уверял, что «предприятие поддержано будет приготовлявшейся новой революцией во Франции, которая силы свои обратит на восток и подаст руку теряющим терпение немцам»<sup>9</sup>. Винницкий от Заливского слышал, что наступает «время общей революции в целой Европе», что «Франция и Германия готовы к революции»<sup>10</sup>. Такое же убеждение высказали участники экспедиции К. Дзецицкий, А. Карчевский, Ю. Давидович. Последний из них был уверен, что успех их предприятия «основан на общей революции, которую клубы якобинцев, рассеянных из Франции, должны произвести по всем местам в апреле месяце»<sup>11</sup> (речь идет о 1833 г.).

Следующий этап развития польского освободительного движения связан с историей «Молодой Польши», возникшей в 1834 г. Эта организация, воспринявшая традиции карбонаризма, сотрудничала в рамках «Молодой Европы» с революционерами различных стран, в том числе и с французами. Глава «Молодой Италии» Д. Мадзини следующим образом охарактеризовал «Молодую Европу»: «Это—Священный союз народов, и каждый народ, который сможет восстать первым, будет способствовать всеми средствами пропаганды реализации общего плана, определяющего деятельность ассоциации»<sup>12</sup>. Активные члены «Молодой Польши», в том числе Шимон Конарский, несколько лет проживавший во Франции, являлись создателями Содружества польского народа (*Stowarzyszenie Ludu Polskiego*), которое возникло в 1835 г. и надолго стало важнейшей составной частью конспирации на польских землях. Эта организация поддерживала самые тесные контакты с эмигрантским Польским демократическим обществом, имевшим во Франции штаб-квартиру и печатавшим там свои периодические издания, а также довольно многочисленную антиправительственную литературу. Среди того, что конспираторы особенно энергично распространяли на польских землях, видное место занимают произведения французской общественной мысли.

Богатые материалы советских архивов о руководимой III. Конарским организации Содружества польского народа в Литве, Белоруссии, на Украине довольно хорошо известны и отчасти введены в научный оборот А. Ф. Смирновым, Г. И. Маражовым и другими исследователями<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 22, ч. 1, л. 22.

<sup>10</sup> Там же, ф. 1, оп. 1, д. 9136, ч. 2, л. 10—11.

<sup>11</sup> Там же, ф. 16233, оп. 3/29, д. 2, л. 19.

<sup>12</sup> Цит. по: *B. E. Невлер*. Мадзини и «Молодая Россия». — «Вопросы истории», 1972, № 7, стр. 65.

<sup>13</sup> См., в частности: *A. F. Смирнов*. Революционные связи народов России и Польши. 30—60-е годы XIX века. М., 1962, стр. 87—116 (перевод: *A. F. Smirnow. Więzi rewolucyjne narodów Rosji i Polski w latach trzydziestych-sześćdziesiątych XIX wieku*. Warszawa, 1972, s. 108—169); *Г. И. Маражов*. Деятельность Содружества польского народа наПравобережной Украине в 1835—1839 гг. (по материалам киевско-

Вновь обнаруженные документальные комплексы содержат ценнейшие сведения об организациях Содружества в Царстве Польском. Крупнейшая из них возникла в Варшаве в 1836 г. под руководством Густава Эренберга и Александра Венжика и функционировала до июля 1838 г. Из показаний участников этой организации, получивших по месту их постоянных собраний на улице Свентокшижской название свентокшижцев, явствует, что они читали и распространяли, наряду с другими запрещенными изданиями, произведения таких французских авторов, как Ф. Ламенне, А. Токвиль и А. Лапонерей.

Первый из них принадлежал к весьма умеренным пропагандистам христианского социализма, но в условиях тогдашней Польши его книги («Предсказания», «Слова верующего» и др.) до поры до времени производили на молодежь сильное впечатление; не случайно их переводили и издавали во Франции наиболее радикальные деятели польской эмиграции, а Г. Эренберг отмечал, что сочинения Ламенне заключают «в себе демократические правила, изложенные по правилам католицизма»<sup>14</sup>. Один из идеологов французского буржуазного либерализма второй четверти XIX в., Алексис де Токвиль, также не был революционером, но его книга «Демократия в Америке» пользовалась большой популярностью среди польских конспираторов, которым весьма приукрашенные автором американские порядки казались близкими к идеалу общественного устройства<sup>15</sup>. Альбер Лапонерей был французским историком и публицистом, написавшим курс истории Франции периода 1789—1830 гг., служивший для многих поляков важнейшим источником сведений о французских революционерах той поры и их деятельности (этот двухтомный труд был переведен на польский язык еще в 1834 г.<sup>16</sup>).

Свентокшижец Михал Ольшевский говорил, что он и его товарищи постепенно проникались демократическим духом, заключающимся в том, «чтобы признавать лучшим тот образ правления, который основывается на правилах свободы, равенства и братства»<sup>17</sup>. Существенную роль при этом сыграли произведения французских авторов, а в особенности отпечатанные во Франции издания Польского демократического общества.

Другая обнаруженная властями организация Содружества польского народа находилась в Кельце. Она была создана Каролем Богдашевским в основном из гимназистов старшего возраста и молодых чиновников.

го архива).— Сб. «Связи революционеров России и Польши в XIX—начале XX в.». М., 1968, стр. 166—193.

<sup>14</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 77, ч. 1, л. 96. О Ламенне и его произведениях подробнее см.: «Hugues Felicité Robert de Lamennais. Wybór pism». Warszawa, 1970.

<sup>15</sup> Краткие сведения и новейшую литературу об А. Токвиле см.: Н. И. Калашников. Классовые истоки политической доктрины Токвиля.—«Вопросы истории», 1973, № 4, стр. 183—184.

<sup>16</sup> Albert Laponneraye. Kurs publiczny historii francuskiej od r. 1789—1830, t. 2. Agen, 1834.

<sup>17</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 77, ч. 2, л. 330.

Келецкая группа конспираторов располагала всеми называвшимися выше, в том числе и французскими, изданиями и активно распространяла их, тем более что ее руководитель был сторонником тайной пропаганды, которая со временем, «сделавшись общею, без малейшего пролития крови достигла бы желаемой цели»<sup>18</sup>. Один из обвиняемых сделал следующее признание: «Богдашевский доказывал нам о необходимости введения равенства и освобождения крестьян. Спустя немного времени Богдашевский дал мне ... книгу «Польские якобинцы», изданную в 1833 г. в Париже Яном Чиньским, и велел давать ее для прочтения другим»<sup>19</sup>. В разговорах конспираторы делали ссылки на возможность дипломатической и иной помощи полякам со стороны Франции и обсуждали слухи о том, что в Варшаве существуют «секты» сторонников Сен-Симона<sup>20</sup>. «Я думал,— читаем в показаниях Игнация Добжанского,— что польские выходцы, укрывшиеся за границей, соединившись с французами, вторгнутся в Царство Польское, произведут мятеж, уничтожат нынешнее правление и установят правление народное в прежних границах Польши»<sup>21</sup>. Об этом же мечтали несколько келецких гимназистов, собиравшихся бежать во Францию для участия в восстании, которое, по их расчетам, должно «ниспровергнуть нынешний порядок вещей» на польских землях<sup>22</sup>.

Можно с уверенностью сказать, что далеко не все низовые звенья Содружества польского народа оказались раскрытыми карательными органами царизма и стали объектом их пристального внимания<sup>23</sup>. Один из кружков, имевших отдаленную и недо конца выясненную связь со свентокшижцами, существовал в Ломже. Он попал в поле зрения властей лишь тогда, когда расправа над Г. Эренбергом и его соратниками уже состоялась. Ломжинский кружок, как и прочие, включал преимущественно учащихся и бедных шляхтичей, не могущих найти себе заработка. Организатор этого кружка Рафал Блоньский не случайно осуждал существующие «постановления относительно карьеры молодых людей, поступивших в канцелярскую службу, которые теперь, имея весьма мало видов для себя, занимаются только составлением тайных обществ против правительства»<sup>24</sup>. Своей библиотечки запрещенных изданий кружок не имел, но наиболее активный из его участников, гимназист Ян Моцарский, среди прочитанных им назвал книгу «по истории якобинизма»<sup>25</sup>. Любопытно, что три ломжинских гимназиста, близких к конспираторам, в феврале 1839 г. бежали из дома, чтобы «под видом музыкантов» пробраться во

<sup>18</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 81, ч. 10. л. 46.

<sup>19</sup> Там же, л. 374.

<sup>20</sup> Там же, л. 390.

<sup>21</sup> Там же, л. 640.

<sup>22</sup> Там же, ч. 9, л. 9.

<sup>23</sup> Один из историков считает, что было «около 10 провинциальных очагов». См.: *Wł. Dzwonkowski. Na marginesie monografii o grybach rewolucyjnych w Królestwie Kongresowym w latach 1835—1845.—«Myśl wspólniczesna», 1948, N 11—12 (30—31), s. 104.*

<sup>24</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 80, т. 1, л. 241.

<sup>25</sup> Там же, л. 348.

Францию, но на прусской территории были задержаны и возвратились назад<sup>26</sup>.

Новые материалы о Содружестве польского народа включают целый ряд программных документов первостепенной важности. Не только анализировать, но и перечислить их здесь нет возможности. Отметим лишь, что в основном они подтверждают вывод польского историка Владзимежа Дзвонковского: «Программа Содружества была сделана по образцу «Молодой Польши» с примесью сенсимонизма и идеологии Société des Amis du Peuple Готфрида Кавеняка и Франсуа Распайля. Содружество поставило вопрос о новой славянской федерации, состоящей из свободных республик без преимущества какой-либо из них (мысль, почерпнутая из «Рólnosу» Чиньского). Крестьян подлежало сделать собственниками и наделить правами граждан. Дать гражданские права евреям. Один прогрессивный подоходный налог; власти выборные, сейм однопалатный, избираемый всеобщим голосованием; система образования — одна для всех»<sup>27</sup>. Как видим, польский историк в числе прочих особенностей политической программы Содружества польского народа указывает на ее связь с рядом произведений французской общественной мысли.

Не затрагивая других конспиративных групп конца 30-х — начала 40-х годов, перейдем к довольно крупной и очень активной организации, явившейся фактически преемницей свентокшижцев и действовавшей преимущественно в Варшаве и Люблине. Она сложилась в 1839 г. и просуществовала до июля 1843 г., когда была разгромлена царскими властями. Видными деятелями организации были Александр Карпинский, Владислав Венцковский, Гервазий Гзовский, Адам Гросс; довольно тесные связи с ней поддерживал Генрик Каменский. Идеологом, а в 1842—1843 гг. и руководителем конспираторов являлся выдающийся польский мыслитель, революционный демократ Эдвард Дембовский<sup>28</sup>. Имея целью «посредством распространения демократических правил и обольщения крестьян улучшением их быта приготовить возмущение»<sup>29</sup>, тайное общество налаживало контакты с варшавскими ремесленниками, пыталось вести агитацию среди крестьян и солдат. Четырехтомное судебно-следственное дело об участниках этой организации и другие источники содержат немало подтверждений значительности ее французских связей.

Характеризуя идеиную атмосферу своей эпохи, Э. Дембовский одну из ее особенностей видел в том, что «во Франции возник сенсимонизм». Он признавал «великое значение Фурье» и заявлял, что «глубокие умы, вроде Бабефа, Сен-Симона, Анфантена, Перу, Прудона, Кабэ, видели дальше, чем их современники». По мнению Дембовского, отдельные народы должны занимать в мировой истории особое место. «Исполняя свою историче-

<sup>26</sup> Там же, л. 459—460.

<sup>27</sup> Wł. Dzwonkowski. Op. cit., s. 98.

<sup>28</sup> Подробнее см.: В. А. Дьяков. Эдвард Дембовский: новые материалы о революционной деятельности.— «Советское славяноведение», 1972, № 6, стр. 48—57.

<sup>29</sup> ЦГВИА, ф. 801, оп. 109/86, 1845 г., д. 7, л. 3.

скую миссию,— писал он, имея в виду подготовку революционного преобразования общества,— два замечательных народа разделили между собой... великий труд — французам досталась область дела, а немцам — область мысли ... Уничтожение этого раздвоения является задачей современной эпохи; должен появиться народ, миссией которого будет разрешить эту задачу... Этим народом может быть только наш народ, ибо девизом нашего народа является творчество»<sup>30</sup>. Таким образом, Дембовский, являвшийся редактором журнала «Пшеглёнд наукowy», очень влиятельного среди оппозиционно настроенной интеллигенции, не только хорошо знал произведения передовых французских мыслителей, но и верил в непосредственную преемственность между революционным движением Франции и Польши.

Судебно-следственное дело об организации, в которой участвовал Э. Дембовский<sup>31</sup>, содержит список читавшейся ее участниками и «ходившей по рукам» запрещенной литературы<sup>32</sup>. В нем преобладают польские эмигрантские издания (сочинения А. Мицкевича, М. Мохнатского, И. Лелевеля, Манифест Польского демократического общества, журналы и т. д.). Но есть в списке и книга французского автора: «Польша над берегами Вислы и в эмиграции. Соч. Распайля»<sup>33</sup>. Название другой звучит так: «Стратегия польской войны на французском языке». Установить точно, о чем идет речь, к сожалению, не удалось. Знакомство с показаниями обвиняемых убеждает в том, что составленный в суде список запрещенных изданий был далеко не полным. Так, А. Гросс не только подтвердил, что читал «Предсказания» Ламенне, но и признался в своем увлечении переводами с французского<sup>34</sup>. В. Венцковский назвал в своих показаниях «Книги народа» Ламенне и сочинения Руссо, а Винцентий Давид упомянул одно из произведений Л.-Э. Мартена и несколько других на французском языке<sup>35</sup>.

С А. Карпинским, А. Гросом, В. Давидом, а позже с окружением Петра Сцегенного была связана небольшая группа варшавских гимназистов и молодых аспирантов (так назывались не получавшие жалованья чиновники-стажеры) во главе с Генриком Вокульским, замышлявшим весной 1844 г. захват Николая I, который должен был приехать в Варшаву. Среди «нелегальщины», отобранный у участников группы, находим несколько изданий Польского демократического общества, а также самодельные тетрадки со списками разных стихотворных и прозаических текстов. В одной из тетрадок содержится целиком скопированный текст

<sup>30</sup> «Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей», т. III, М., 1958, стр. 233, 245, 273—274 (в дальнейшем — ИПППМ).

<sup>31</sup> Сам Дембовский избежал ареста, так как за несколько дней до провала товарищей выехал по конспиративным делам в Познань.

<sup>32</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 82, т. 2, л. 569.

<sup>33</sup> F. Raspail. De la Pologne sur les bords de la Vistule et dans l'émigrations. Paris, 1839. (Перевод на польский язык — Poitiers, 1840).

<sup>34</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 82, т. 1, л. 210.

<sup>35</sup> Там же, л. 53—54, 459, 461 и др.

«Слов верующего» Ламенне в переводе Александра Еловицкого<sup>36</sup>. Генрик Грушецкий, сознавшийся в изготовлении копии, так характеризовал в следственной комиссии цели авторов и распространителей подобного рода литературы: «Они... хотели сделать меня... кричащим на существующий порядок и желающим, чтоб человек умный и глупый, честный и нечестный, трудолюбивый и праздный,—чтоб все были равны и имели равное имущество; хотели, чтоб младшие не повиновались старшим.., хотели, видно, сделать меня бунтовщиком против правительства»<sup>37</sup>.

В 1843—1844 гг. сочинения Ламенне продолжали еще служить агитационно-пропагандистским орудием для польских конспираторов, но многих из них они уже не восхищали. Сомнения шли в основном по двум линиям: одних не удовлетворяла характерная для Ламенне проповедь христианского смирения, других смущала его позиция полного и безоговорочного уравнительства, которая нравилась далеко не всем конспираторам. Не случайно один из товарищей Г. Вокульского, Каэтан Пшевлоцкий, прочитав «Книги народа», заявил: «Я не мог уразуметь, о чем бредил Ламенне»<sup>38</sup>. Конечно, в этих словах, адресованных следствию, трудно найти полную искренность, но наличие в них искреннего скептицизма несомненно. Положение по сравнению с 1839—1840 гг., когда в кружке К. Левиту А. Мицкевича и Ф. Ламенне считали «главными учителями», существенно изменилось<sup>39</sup>.

Почти одновременно со второй генерацией Содружества польского народа<sup>40</sup>, в которой участвовал Дембовский, возникла конспиративная организация Петра Сцегенного, просуществовавшая до октября 1844 г. Эта организация, в основном базировавшаяся в районе Люблина и Кельце, имела регулярные контакты с варшавским подпольем, а после июля 1843 г. приобрела общепольское значение. Новые материалы о П. Сцегенном, важнейшие из которых ныне опубликованы, содержат богатые сведения относительно французской литературы, использовавшейся им самим и его единомышленниками.

Организация Сцегенного располагала всеми теми сочинениями Токвиля, Распайля, Лапонерея, Мартена и Ламенне, о которых упоминалось выше. Участники организации были знакомы не только с этими французскими изданиями. В показаниях Игнация Пюро, например, мы читаем: «Сочинения аббата Ламенне, Токвиля, Мартена, Араго, Распайля и другие в том же духе, издаваемые на польском языке во Франции, новое дали направ-

<sup>36</sup> См.: ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 83, ч. 3. Тетрадки с копиями «Слов верующего» не были редкостью: такую же, судя по показаниям Г. Грушецкого, видели, например, у студента юридических курсов Парота, который не был привлечен к следствию и не подвергся обыску (там же, т. 2, л. 27).

<sup>37</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 83, т. 2, л. 6.

<sup>38</sup> Там же, т. 1, л. 90.

<sup>39</sup> См.: *Wl. Dzwonkowski*. Op. cit., s. 104.

<sup>40</sup> Варшавские конспираторы 1839—1843 гг. называли свою организацию, так же как и свентокшицы, Содружеством польского народа (*Stowarzyszenie Ludu Polskiego*); по чистому недоразумению слово «Содружество» в этом названии одно время заменилось словом «Союз» (*Związek*).

ление моим понятиям»<sup>41</sup>. От Зенона Попеля (люблинского чиновника) Петр Сцегенный получил «Историю французской революции сочинения Лапонерея»<sup>42</sup>. Неизвестно, пользовался ли Сцегенный другими изданиями, но историю Великой французской революции он знал неплохо. Очень высоко он оценивал, в частности, заслуги М. Робеспьера, Ж.-П. Марата и Сен-Жюста. «Паны,— говорится в одном из произведений Сцегенного,— не признали заслуг великих деятелей Французской революции, изображали их кровопийцами и разбойниками. Сейчас на этих деятелей смотрят по-иному и с запозданием отдают им должное. Правда, при них из-под гильотины летели головы. Но как бы мы поступили, если бы нас позвали к находящемуся в беде человеку, которого обвили и отправляют ядом змеи, и он попросил бы о совете и помощи? Конечно, мы прежде всего попытались бы устраниć причину бедствия, т. е. удалить змей. Ну, а если бы змеи не захотели оторваться от своей жертвы? Мы убили бы их. И что же, неужели за это нас нужно было бы называть кровожадными разбойниками?!»<sup>43</sup>. В настоящем сочинении, относящемся к 1844 г., и в более поздних Сцегенный упоминал Наполеона I, цитировал Ж.-Ж.Руссо и Б. Паскаля.

В числе авторов запрещенных изданий, известных сподвижникам Сцегенного, едва ли не чаще всех упоминается Ламенне. Еще в 1834—1836 гг. Сцегенный обменивался литературой, не прошедшей цензуру, с люблинским чиновником, выпускником местной гимназии Юзефом Яшовским. В полицейском резюме показаний Яшовского говорится: «Кроме того, просил перевести Ламенне «Le pays et le Gouvernement». Но Яшовский вернул, сказав, что переводить не стоит»<sup>44</sup>. В 1839 г. в распоряжении Сцегенного оказался маленький томик, в котором содержался перевод на польский язык «Книг народа» Ламенне, подготовленный и изданный в Париже руководящим органом Польского демократического общества<sup>45</sup>. Это издание, содержащее специальное послесловие автора, обращенное к польскому народу («Kilka słów wyłącznie zwróconych do Ludu Polskiego»), Сцегенный широко популяризовал среди своих знакомых, в особенности среди крестьян и мещан.

Сделанные на этом экземпляре книги анонимные пометы (они датируются 1844 г.) свидетельствуют об отрицательном отношении ряда читателей к рассуждениям Ламенне. Одна из них гласит: «Пользующийся большим уважением ослов, осел аббат Ламенне... Перестань верещать, губошлеp. Человеческое общество устроено всемогущим творцом навсегда

<sup>41</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 84, т. 1, л. 756.

<sup>42</sup> В. А. Дьяков. Революционная деятельность и мировоззрение Петра Сцегенного, (1801—1890 гг.), стр. 284.

<sup>43</sup> Там же, стр. 271—272.

<sup>44</sup> ЦГВИА, ф. 16233, оп. 3/29, д. 84, т. 3, л. 549.

<sup>45</sup> F. Lamennais. Księgi Ludu. Paruż, 1838. Экземпляр книги в числе других запрещенных изданий был привезен в Вильколаз, где жил в то время Сцегенный, варшавским конспиратором Цельсом Левицким, который в 1843 г. был арестован как активный деятель второй генерации Содружества польского народа.

и непостижимо для твоей ослиной головы. Хочешь быть человечным, так учи людей обуздывать свои желания, быть работающими и честными, и тогда они не будут знать нужды. А ты, расшалившийся разрушитель разума, хочешь, чтобы ленивый пьяница отнял собственность честного человека, приобретенную многими поколениями»<sup>46</sup>. Здесь ясно чувствуется привкус частнособственнической идеологии крестьянина или мелкого шляхтича.

Но Ламенне критиковали в те годы и с иных, существенно отличающихся от этих позиций. Э. Дембовский, например, оценил автора «Книг народа» следующим образом: «Достопочтенный Ламенне грешит, точнее, погрепил религиозным эклектизмом. Ведь примирение принципов католицизма с демократическими принципами есть подлинный абсурд, есть эклектизм, механическое соединение мысли реакционной и мысли прогрессивной, демократической»<sup>47</sup>.

Эта цитата взята из статьи «Несколько мыслей об эклектизме», опубликованной в альманахе «Год 1843» (т. IV), который имел хождение среди конспираторов и, вероятно, был известен Сцегенному и его ближайшим соратникам.



Таковы факты, взятые преимущественно из неизвестных ранее архивных источников. Попробуем сделать на основании сказанного некоторые обобщения.

История революционной Франции, хорошо известная польским конспираторам 30—40-х гг. XIX в., давала им богатый материал для раздумий, а отчасти и примеры для подражания или для сопоставления. Имелись и непосредственные контакты между революционерами двух стран, оказывавшие особенно серьезное влияние на польскую политическую эмиграцию. Для конспиративных организаций, действовавших на родине, гораздо более существенным было воздействие французской общественной мысли, влияние которой осуществлялось либо через непосредственное знакомство с соответствующей литературой, либо через довольно многочисленные переводы, а также через рецензии и статьи в эмигрантских и иных польских изданиях<sup>48</sup>.

Если говорить о воздействии общественной мысли Франции на польских конспираторов рассматриваемого периода, то его, думается, можно было бы свести к распространению республиканских идей, демократи-

<sup>46</sup> См.: В. А. Дьяков. Идейные истоки мировоззрения Петра Сцегенного.—Сб. «Исследования по истории польского общественного движения XIX — начала XX вв.». М., 1971, стр. 256.

<sup>47</sup> ИППМ, т. III, стр. 200.

<sup>48</sup> Ряд интересных соображений по всем этим вопросам см. в статье: Stefan Kieniewicz. Pour notre liberté et pour la vôtre. De la nuit de Novembre jusqu'à la Commune de Paris.—«Le cahiers de Varsovie». Publication du Centre de civilisation française de Varsovie. Warszawa, 1971, s. 9—30.

ческих принципов, различных теорий утопического социализма. Каждое из этих взаимосвязанных друг с другом направлений нашло то или иное отражение в их деятельности. Факты подтверждают, что французская общественная мысль оказывала революционизирующее влияние на польское освободительное движение не только в эмиграции, как об этом вполне обоснованно писал Витольд Лукашевич<sup>49</sup>, но и в стране, где конспираторам также были хорошо известны произведения Фурье и Сен-Симона, Распайля и Лапонерея, Бюше и Ламенне. При этом хотя и не ведущее, но заметное место занимали социалистические учения. Совершенно права Г. Мисалёва, когда она, имея в виду именно данный период, пишет: «Утопический социализм был такой доктриной, в основах которой прекрасно ориентировалась молодая интеллигентская генерация, объединившаяся вокруг редакции «Пшегленда научового», а также органически связанная с Содружеством польского народа»<sup>50</sup>.

Особо следует отметить широкое распространение среди польских конспираторов сочинений видного идеолога христианского социализма Ламенне, что на этом этапе характерно также для России и других стран Восточной Европы. На протяжении рассматриваемого десятилетия критичность восприятия его идей непрерывно нарастает как среди рядовых участников движения, так и среди руководителей конспирации. Причем скептическое отношение к личности «достопочтенного аббата» постепенно перерастает в критику теории христианского социализма. Сказанное подтверждает цитата из статьи Э. Дембовского «Несколько мыслей об эклектизме»: «Подобную ошибку совершают, впадая в религиозный эклектизм, и другие известные мыслители нынешней Франции — Констан, Бюше и частично даже Леру, бывший сен-симонист, а ныне известный своими прогрессивными мыслями, но постоянно соединяющий с верой (хотя и не христианской, а тем более не с католической) свои демократические принципы. Подобное соединение, ослабляет самостоятельность этих принципов, а крупного в ряде вопросов мыслителя делает пигмеем, превращая его в обычного эклектика»<sup>51</sup>.

Из всего этого следует, что французская общественная мысль находила в Польше не слепых подражателей, а людей, которые способны были воспринимать ее творчески.

<sup>49</sup> «Postępową publicystykę emigracyjną 1831—1846. Wybór źródeł». Wrocław—Warszawa—Kraków, 1961, s. XLIX.

<sup>50</sup> G. Missalowa. Op. cit., s. 148.

<sup>51</sup> ИППМ, т. III, стр. 200.

А. С. МЫЛЬНИКОВ

Ленинград

*Чешские земли в освещении  
немецкой прессы  
середины XVIII в.*



Лежащие в центре Европы Чешские земли издавна привлекали к себе интерес зарубежных путешественников, ученых, политиков, особенно немецких. Интерес этот был весьма различен, как различны были позиции тех, кто его проявлял. Он был порожден не только соседством, не только агрессивными помыслами правящих кругов Священной римской империи германской нации, но и такими общественно-политическими факторами, как гуситское революционное движение или реформация XVI в., находившими живые отклики в прогрессивных кругах немецкого общества. Интерес к внутреннему положению и культуре Чешских земель сохранился в Германии и после опустошительной Тридцатилетней войны, когда Чешские земли (с 1620 г.) оказались включенными в состав Австрийской монархии. К середине XVIII в. на немецко-чешские отношения наложили отпечаток идеи Просвещения.

Хотя изучение истории немецко-чешских связей имеет давнюю традицию, их просветительский этап исследован недостаточно. Из работ буржуазных авторов наиболее полными и добросовестными являются труды чешского литературоведа А. Крауса, прежде всего его трехтомное исследование «Гусизм в литературе, особенно немецкой» (1917—1924). Непосредственное отношение к периоду Просвещения имеет второй том «Гусизм в барочной и просветительской литературе»<sup>1</sup>. Целью А. Крауса было показать, какое освещение получила гуситская тема в литературе на немецком языке. Это предопределило более широкие рамки исследования, ибо по-немецки писали в XVIII в. и чешские просветители. Поэтому наряду с анализом работ немецких авторов А. Краус охарактеризовал труды таких чешских просветителей, как Ф. Пельцль, А. Фойт, сочинения А. Зитте, К. Ройко, И. Вольфа, сыгравших важную роль в общественно-научной жизни Праги 80-х годов<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> A. Kraus. Husitství v literatuře barokní a osvícenské. — «Husitství v literatuře, zejména německé», č. 2. Praha, 1918.

<sup>2</sup> A. Kraus. Op. cit., s. 145—196.

В период существования буржуазной Чехословакии значительная часть работ по истории чешско-немецких контактов была написана националистически настроенными немецкими (судетскими) авторами, далекими от научной объективности. Так, Э. Лемберг, один из нынешних западно-германских «остфоршеров», в статье «Национальные отношения в пражских кружках времен Просвещения»<sup>3</sup> рассматривал духовную жизнь Праги в рамках истории судето-немецкой культуры. Он всячески подчеркивал внимание чешских просветителей к немецкому языку, противопоставляя их «националистам типа Юнгмана». Эти взгляды он развивал и позднее<sup>4</sup>, солидаризируясь, в частности, с тенденциозной оценкой периода контрреформации, данной Й. Пекаржем<sup>5</sup>. Еще более откровенным был Т. Лохер, рассматривавший Чехословакию в своей пухлой и многословной монографии «Национальная дифференциация и интеграция словаков и чехов в их историческом развитии до 1848 г.» как недостаточно прочную страну<sup>6</sup>.

После второй мировой войны в разработке этой проблематики наступил заметный перелом, что нашло отражение в капитальных монографиях Э. Винтера, В. Цейля и других работах славистов ГДР<sup>7</sup>. Некоторый интерес проявляют к этой проблематике и западногерманские ученые<sup>8</sup>. Разработка истории чешско-немецких связей XVIII в. за последние годы все более принимает двусторонний характер, получая освещение и в исследованиях чехословацких историков и литературоведов<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> E. Lemberg. Die nationalen Verhältnisse in der Prager Kreisen zur Zeit der Aufklärung. Eine Studie über die Mitarbeit der Deutschen an der tschechischen Wiedergeburt.— «Slavische Studien. F. Spina zum 60. Geburtstag von seinen Schülern». Reichenberg, 1929, S. 118—135.

<sup>4</sup> E. Lemberg. Grundlagen des nationalen Erwachens in Böhmen. Geistesgeschichtliche Studie, am Lebensgang I. G. Meinerts. Kerchenberg, 1932; E. Lemberg. Geschichte des Nationalismus in Europa. Stuttgart, 1950.

<sup>5</sup> См.: Н. Д. Ратнер. Вопросы периодизации истории Чехословакии в западногерманской историографии (по поводу статьи Э. Лемберга).— «Славяно-германские исследования». М., 1963, стр. 389.

<sup>6</sup> T. I. G. Locher. Die nationale Differenzierung und Integrierung der Slovaken und Tschechen in ihrem Geschichtlichen Verlauf bis 1848. Haarlem, 1931. Немецкая литература по истории Чехословакии в эти годы была весьма обширной, однако не касалась специально эпохи Просвещения. Некоторые сведения об этом периоде находились в общих курсах. В качестве примера см.: B. Bretholz. Geschichte Böhmens und Mährens, T. 3. Reichenberg, 1924.

<sup>7</sup> E. Winter. Der Josephinismus. Die Geschichte des österreichischen Reformkatholizismus. 1740—1848. Berlin, 1962; E. Winter. Die tschechische und slowakische Emigration in Deutschland in 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte der Hussitischen Tradition. Berlin, 1955; W. Zeil. Bolzano und die Sorben. Ein Beitrag zur Geschichte des «Wendischen Seminars» in Prag zur Zeit der josefinischen Aufklärung und der Romantik. Bautzen, 1967.

<sup>8</sup> H. Rösel. Beitrag zur Geschichte der Slawistik an der Universität Halle und Leipzig im 18. und 19. Jarh. Heidelberg, 1964; H. Patzelt. Der Pietismus im Teschener Schlesien 1709—1939. Göttingen, 1969.

<sup>9</sup> J. Dolansky. J. A. Hanke von Hankenstein und seine Zusammenarbeit mit deutschen Aufklärern.— «Ost und West in der Geschichte des Denkens und der kulturellen Beziehungen». Berlin, 1966, S. 395—400. См. также библиографический обзор Е. Леп-

Все же многие заслуживающие внимания вопросы должного освещения еще не получили, как не получили общей оценки содержание, характер и формы чешско-немецких взаимоотношений в период Просвещения. Одним из существенных факторов, помогающих решению указанной проблемы, является анализ откликов немецкой просветительской печати на общественно-культурное развитие Чешских земель середины XVIII в. (приблизительно с 40-х до конца 70-х годов, т. е. на этапе раннего Просвещения). Ибо периодическая печать, представляющая собой, по словам К. Маркса, «могучий рычаг культуры и духовного образования народа»<sup>10</sup>, сохранила на своих страницах немало живых свидетельств того, как воспринималась и оценивалась чешская действительность в немецких просветительских и близких к ним кругах<sup>11</sup>.



Для лучшего понимания особенностей немецко-чешских просветительских контактов необходимо учесть некоторые, наиболее характерные черты общественно-культурной жизни Чешских земель того периода. Первым организационно оформленным объединением раннепросветительского типа на территории не только Чешских земель, но и Австрийской монархии в целом было Общество неизвестных литераторов, сложившееся в Оломоуце на базе неофициальных сходок местных ученых в 1746 г. и просуществовавшее до 1751 г. В состав общества, во главе которого стоял Й. Петраш, входили ученые, проживавшие как в пределах монархии Габсбургов, так и за рубежом; среди последних был глава немецкого классицизма И. Готшед. Оломоуцкое объединение выпускало критико-реферативный журнал на немецком языке «Ежемесячные извлечения о древних и новых ученых предметах». Всего в 1747—1748 гг. вышло три тома, из которых лишь два удалось выпустить в Оломоуце. Ввиду происков клерикальных кругов третий том смог быть издан уже за пределами Габсбургской монархии, в Лейпциге и Франкфурте-на-Майне. На этом издание прекратилось, а вскоре оборвалась и деятельность Общества неизвестных литераторов. Но развитие просветительской мысли в Чешских землях продолжалось.

К середине XVIII в. здесь существовали различные истолкования идей Просвещения. Во-первых, это была официально поддерживавшаяся концепция австрийского Просвещения, в разработку которой основной вклад внесли так называемые «венские великаны» Г. ван Свитен (1700—1772), Й. Ригер (1705—1755), К. Мартини (1724—1800) и особенно Й. Зоненфельз

венштейна «Изучение чехословацко-немецких отношений в ЧССР». — «Славяно-германские отношения». М., 1964, стр. 259—271.

<sup>10</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 221.

<sup>11</sup> В основе анализа лежит фонд немецкой периодической печати XVIII в. из собрания Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Шедрина в Ленинграде. См.: Каталог газет на иностранных языках в фондах Государственной Публичной библиотеки 1631—1916, вып. 1—2. Л., 1967.

(1733—1817)<sup>12</sup>. На них преимущественное влияние оказали труды французских, английских, а также немецких просветителей, хотя никто из «венских великанов» не заходил далеко в своих практических выводах. Наибольшую популярность приобрел Й. Зоненфельз, имевший своих последователей в Чехии (Й. Бучек) и Моравии (Л. Шульц). Под влиянием просветительских идей Й. Зоненфельза находилась и преобладающая часть представителей пражской немецкой моралистической журналистики (начало 70-х годов). Однако зоненфельзианское направление не было всеобъемлющим.

В Чешских землях, и прежде всего в Праге, ему до известной степени противостояло увлечение общенемецкой (внеавстрийской) просветительской литературой. Оно получило наибольшее распространение на рубеже 60—70-х годов XVIII в. в кругах ревнителей немецкой литературы и философии, так называемых «шенгейстов», глашатаев и идеологом которых стал профессор кафедры изящных искусств и морали Пражского университета К. Сейбт (1735—1806). Он сыграл важную роль в пропаганде среди своих слушателей и читателей произведений Геллерта, Хагедорна, Глейма, Геснера, Клейста, Лессинга, Готшеда и других немецких писателей и философов.

Оба эти направления — зоненфельзианское и сейбтианское, как и деятельность наиболее раннего Общества неизвестных литераторов, не могут быть оторваны — что еще нередко встречается — от всей общественно-культурной жизни Чешских земель. Ибо если даже они и пропагандировали идеи немецких и других европейских просветителей, то только на местной почве. Другое дело, что основная часть членов оломоуцкого объединения определенно осознавала свою принадлежность к немецкой культурной среде, считая немецкий язык родным<sup>13</sup>, а зоненфельзианцы и сейбтианцы, при некоторых отличиях, в конечном счете были индифферентны к интересам и потребностям чешской национальной культуры.

Задачи синтезирования местных культурных традиций с идеями эпохи Просвещения приняло на себя третья, национально-просветительское направление, у истоков которого стояли ранние чешские просветители Й. Питер (1708—1764), Г. Добнер (1719—1790), А. Фойт (1733—1787), Ф. Пельцль (1734—1801), И. Борн (1742—1791), Й. В. Монсе (1733—1793) и ряд других приверженцев идей Просвещения в Чехии и Моравии. Но даже и для них чешский язык еще не был — да по условиям того времени и не мог быть — тем, чем он стал в жизни Чешских земель несколькими десятилетиями позднее. На немецком или на традиционном в таких случаях латинском языке создавали свои работы не только представители естественных и точных наук, но и первые чешские просветители, занимавшиеся

<sup>12</sup> Е. Простер. Краткая история Австрии. М., 1952, стр. 251; Т. Копецкий. Josef und Franz von Sonnenfels. Das Leben und Wirken eines edlen Bruderpaares. Wien, 1882; J. Beidtel. Geschichte der Österreichischen Staatsverwaltung, Bd. 1. Innsbruck, 1896, S. 101—106; F. Kutnar. Socialně myšlenková tvářnost obrozeného lidu. Praha, 1948, s. 21—25.

<sup>13</sup> «Monathliche Auszüge», Bd. 1, 1747, S. 24.

историей чешского народа и его культуры, призывавшие к спасению чешского языка, полемизировавшие с зоненфельзианцами и сейбтианцами. Очевидно, что отмеченные особенности общественно-культурного положения Чешских земель в середине XVIII в., создававшие более благоприятные условия для взаимной осведомленности, накладывали определенный отпечаток и на характер того интереса, который проявлялся к ним в немецкой просветительской прессе.



Чешская, как и вообще славянская, тема не была чужда немецкой литературе и общественной мысли XVIII в., не говоря уже о давней традиции славяноведческих исследований, сложившейся к тому времени в Германии<sup>14</sup>. Эта тема нашла, хотя и в разной степени, отражение в творчестве великих немецких писателей, например Шиллера. События, имеющие прямое отношение к истории Чехии периода Тридцатилетней войны, были положены им в основу сюжета исторической драмы «Валленштейн»<sup>15</sup>. В конце XVIII в. Георг Форстер, один из наиболее ярких представителей немецкой демократической мысли эпохи Просвещения, в связи с проблемами борьбы против религиозного фанатизма обращался к образу Яна Гуса<sup>16</sup>. Это не были случайные, изолированные упоминания.

Хроника научной и культурной жизни Чешских земель время от времени мелькала в различных немецких газетах и журналах, особенно в берлинских, лейпцигских, гамбургских. Обычно она имела краткий информационный характер. Ее темами были военные известия (сводки о военных кампаниях на территории Чехии в годы Семилетней войны<sup>17</sup>, сооружение здесь военных лагерей<sup>18</sup>), культурная и научная информация. Так, сообщалось об издании в Брно книги о гофмейстерах (1748)<sup>19</sup>,

<sup>14</sup> Литература по этому вопросу огромна. См.: *H. Peukert. Die Slawen der Donaumonarchie und die Universität Jena. 1700—1848.* Berlin, 1958; *H. Rösel. Beiträge zur Geschichte der Slavistik an den Universität Halle und Leipzig im 18. und 19. Jahrh.* Heidelberg, 1964; *P. Kierchner. Deutsch-slawische Wissenschaftsbeziehungen am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrh.* — «Materialen, Berichte und Mitteilungen aus Sozialistischen Ländern über den Kampf gegen die imperialistische Ostforschung», N 1. Berlin, 1964, S. 59—76; *A. Lauch. Wissenschaft und kulturelle Beziehungen in der russischen Aufklärung. Zum Wirken H. L. Ch. Bacmeisters.* Berlin, 1969, S. 361—421.

<sup>15</sup> *A. Hofman. Tschechische Impulse und Wirkungen auf das deutsche Geistesleben.* — «Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung».

Берлин, 1968, S. 216. Мы не касаемся в данном случае фактов личного знакомства Шиллера и Гете с Чехией во время их поездок сюда в 1780—1790 годы. См.: *J. Urzidel. Goethe in Böhmen.* Wien — Leipzig, 1932, S. 14, 26, 38; *K. Hyršlová. F. Schiller und die tschechische nationale Wiedergeburt.* — «Zeitschrift für Slawistik», 1956, S. 43—76; 1957, S. 67—78.

<sup>16</sup> *G. Forster. Kleine Schriften und Briefe.* Leipzig, 1964, S. 94.

<sup>17</sup> «Staats- und Gelehrte Zeitung des hamburgischen unpartheyischen Correspondenten», 30 May, 1760.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 20 Sept. 1776.

<sup>19</sup> «Neue hamburgische gelehrte Zeitung auf das Jahr 1749». — «XV Stück», 20 Febr., S. 118—119.

о появлении в Праге первого тома капитальной «Топографии Чешского королевства» Ярослава Шаллера (1782), учебного пособия по чешскому и немецкому языкам Ф. Томса (1784)<sup>20</sup>.

В берлинской «Литературной газете» в 60—70-е годы появились извещения о произведенных в Праге анализах минералов<sup>21</sup>, опытах с электричеством (при этом упоминалось имя русского академика Г. В. Рихмана, сподвижника М. В. Ломоносова)<sup>22</sup>, о некоей «машине гр. Гарша»<sup>23</sup> и т. п. Но в целом чешская тема в немецкой периодической печати этих десятилетий занимала весьма скромное место, а хроникальные заметки были порой отделены друг от друга длительными хронологическими перерывами. Впрочем, констатируя это, следует помнить, что подобная информация не была единственным печатным каналом сведений о Чешских землях в Германии.

Немало ценных и гораздо более подробных сведений содержалось в немецких непериодических изданиях того времени. К числу заслуживающих внимания и доверия источников следует, например, отнести изданное в Ганновере подробнейшее описание путешествия И. Кейслера, предпринятого им в ряд европейских стран в 1730 г.<sup>24</sup> Довольно много в нем рассказывается о Чехии, причем достаточно объективно и доброжелательно. Автор характеризует ландшафт и экономику страны, говорит о густо расположенных городах, mestечках и селах, подробно описывает Прагу и ее достопримечательности. Он особо подчеркивает мысль, что чешский язык есть язык славянский<sup>25</sup>.

В 70-е годы биографии ученых, работавших в Чехии, но писавших по-немецки, попадают в общенемецкие справочные издания. Так, в книге «Ученая Германия, или Лексикон ныне здравствующих немецких писателей» Г. Гамбургера и Г. Мейзеля приведены биографии ученых и литераторов трех основных направлений — национально-просветительского (И. Борн, Г. Добнер, Ф. Дурих), сейбтианского (К. Сеййт, Ш. Раутенштраух) и зоненфельзианского (Х. Лёпер)<sup>26</sup>.

Нельзя, наконец, не указать, что определенную роль в информации немецких читателей о культурной жизни Чехии и Моравии играли выходившие здесь периодические издания на немецком языке — газеты, пражские еженедельники начала 70-х годов и др.

<sup>20</sup> «Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1785», Bd. 1. Jena—Leipzig, 1785, S. 263—264, 46—47; Bd. VI, 1788, S. 15.

<sup>21</sup> «Gazette littéraire de Berlin», 18 Fevr. 1771, S. 54.

<sup>22</sup> «Gazette littéraire de Berlin», 25 Fevr. 1771, S. 60—61.

<sup>23</sup> «Gazette littéraire de Berlin», 5 Août, 1765, S. 248.

<sup>24</sup> J. G. Keyssler. Neueste Reise durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Bd. 1—2. Hannover, 1740—1741.

<sup>25</sup> Ibid., T. 2, S. 1037—1051.

<sup>26</sup> «Das gelehrte Deutschland oder Lexikon der jetzlebenden deutschen Schriftsteller. Anfangen von G. Chr. Hamburger, fortgesetzt von J. G. Meysel». Lemgo, 1776. Напомним, что Игнац Борн, как полагают, был прообразом мудреца Заратро в «Волшебной флейте» Моцарта.

Касаясь вопроса освещения чешской темы в немецкой печати, нельзя не спросить: как же трактовались в ней Чешские земли — просто как географическое и политическое понятие или как нечто большее?

«Чешское королевство бесспорно является леном Германской империи и принадлежит к Германии уже со времен Карла Великого...», — читаем в «Большом полном универсальном лексиконе всех наук и искусств» Иоганна Педлера<sup>27</sup>. Однако знакомство с более широким кругом изданий тех десятилетий заставляет усомниться в бесспорности подобного, polemически заостренного, определения. В самом деле, И. Г. Кейслер в заглавии своего путевого описания четко отделяет Чехию от собственно Германии и ставит ее в один ряд с Венгрией, Швейцарией и Италией.

Г. Лессинг, критикуя автора одной из немецких пьес, героями которой были христианские мученики, пишет 1 мая 1767 г. в «Гамбургской драматургии»: «Поэта нисколько не извиняет, что бывали времена, когда подобное суеверие являлось всеобщим и могло уживаться одновременно со многими хорошими качествами, что существуют еще такие страны, где благочестивое простодушие нисколько не считает это отталкивающим. Ибо,— продолжал Лессинг,— он писал свою трагедию не для тех времен и не для того, чтобы предложить ее к постановке в Чехии или Испании»<sup>28</sup>. В приведенных словах великого немца слышно не только осуждение политики контрреформации, проводившейся в Чешских землях венским правительством в союзе с католицизмом на протяжении нескольких десятилетий. Примечательно, что в его сознании Чехия воспринимается в ряду других стран (в данном случае Испании), а не как «наследственная земля» австрийских Габсбургов.

Примерно тогда же в берлинской «Литературной газете» Чехия и Моравия, аналогично приведенным выше примерам, отнесены к «государствам вне Германии» (наряду с Францией, Англией, Россией, Польшей, Турцией и т. д.), хотя Австрия, в состав которой они входили, названа в числе германских государств. Видеть в этом некий антигабсбургский выпад газеты, издававшейся во враждебной Австрийской монархии Пруссии Фридриха II, в данном случае нет оснований: точно так же среди «государств вне Германии» названа Силезия, отнятая Фридрихом II у Марии Терезии в результате войн за австрийское наследство.

Позднее, в 1785 г., при анализе «Элементарного курса чешского, немецкого и латинского языков» Ф. Томсы критиковался подбор текстов не только на немецком, но и на чешском языке и отмечалось желание автора книги познакомить юношество «с немецким и чешским языком, пока последний еще существует»<sup>29</sup>.

Приведенные примеры, число которых может быть умножено, позволяют сделать вывод, что определенная часть немецкой интеллигенции

<sup>27</sup> «Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste», Bd. 4. Halle — Leipzig, 1732, S. 370.

<sup>28</sup> G. Lessing. Werke, Bd. 6. Leipzig, 1866, S. 14.

<sup>29</sup> «Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1785», Bd. 1, 1785, S. 46.

в разных германских государствах (вне Австрии) середины XVIII в. ощущала не только политическое и административное, но и языковое различие между славянскими Чешскими землями и собственно немецкими, несмотря на существование между ними определенных государственно-правовых связей и функционирование немецкого языка<sup>30</sup>.



Не подлежит сомнению, что характер информации в немецкой прессе о Чешских землях не в последнюю очередь зависел от интенсивности происходившего в них генезиса идеологии просветительского типа<sup>31</sup>. С этой точки зрения представляют интерес лейпцигские «Новые ученые известия» К. Беля, сына известного словацкого историка М. Беля. В этом издании помещались заметки и рецензии на новые книги, выходившие в Чехии. Среди них отзывы на первый том критического комментария Г. Добнера к «Чешской хронике» аниалиста XVI в. В. Гайка (1761), на лекцию К. Сейбта о различиях стилей (1768) и «Наставление по камеральным наукам» Й. Бучека (1768). Эти работы принадлежали перу видных представителей трех основных направлений просветительской мысли в Чехии — национально-просветительскому, сейбтианскому и зоненфельзианскому. Как же отзываются о них «Новые ученые известия»?

Первая по времени — рецензия на книгу Г. Добнера, над которой которой он начал работать с конца 50-х годов и продолжал трудиться всю жизнь. Интерес к «Чешской хронике» В. Гайка возник в кругах чешской шляхты в начале XVIII в., когда гр. Ф. А. Берка поручил пиаристу Викторину-и-Санта Круц подготовить к изданию латинский перевод хроники. Ввиду смерти Викторина в 1730 г. работа по переводу заглохла, и только через 20 лет вспомнили о переводе в связи с оживлением автономистических настроений в шляхетских кругах. В качестве продолжателя был избран Г. Добнер, собрат Викторина по ордену, уже получивший некоторую известность своим усердием к научным изысканиям. «Чешская хроника» благодаря ее антигуситским, прокатолическим симпатиям автора оказалась среди немногих изданий, уцелевших в период побелогорских погромов и уничтожения старой чешской книги.

<sup>30</sup> Мы оставляем в стороне существенный, но выходящий за рамки нашей темы вопрос о проходившей в немецких политических и юридических кругах с конца XVII до середины XVIII вв. дискуссии относительно статуса Чешского королевства как курфюршества и о характере его связей как «наследственной земли» Габсбургов с Германской империей. Из новейшей литературы см.: V. Urfus. Kapitola z dějin poměru Čech k tzv. Rímské říši národa německého.—«Pravník», 1970, N 11, s. 1015—1024.

<sup>31</sup> A. Hofman. Tschechische Impulse und Wirkungen auf das deutsche Geistesleben.—«Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung». Berlin, 1968, S. 208—229; K. Obermann. Hauptprobleme der Geschichte der deutsch-tschechoslovakischen Beziehungen.—«Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität». Leipzig; Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. Sonderband 4. Deutsch-tschechoslovakische Beziehungen in Vergangenheit und Gegenwart. Red. H. Köpstein. Leipzig, 1964, S. 16—17.

К хронике В. Гайка Добнер подошел с позиций критической историографии эпохи Просвещения. Шаг за шагом анализируя, проверяя и уточняя привычные, ставшие каноническими представления о прошлом чешского народа, он подкреплял свои наблюдения и выводы ссылками на источники, вводил в научный оборот новые факты и подвергал их всесторонней проверке. Все это дало ему возможность нанести сокрушительный удар по основным воззрениям католического хрониста, длительное время считавшегося главным авторитетом в области истории Чехии. Г. Добнер бросил смелый вызов феодально-клерикальному мировоззрению и его носителям не только в Чешских землях, но и за рубежом<sup>32</sup>.

Исходные историко-методологические позиции Г. Добнера были рассмотрены в первом томе комментария. Сначала рецензент «Новых ученых известий» коснулся истории работы над латинским переводом «Чешской хроники», отметив, что Г. Добнер, обнаружив в ней ошибки и несообразности, решил исправить их путем создания научного комментария. «...Так он оказался вынужденным исследовать правду в весьма развернутых заметках,— писал он,— в которых обнаружил хорошую начитанность во всех хороших старых и новых исторических писателях и заботливо просветил древнюю славянскую историю». Затем в рецензии рассказывается о намерении Г. Добнера по окончании работы над «Хроникой» В. Гайка заняться историей Чехии от середины XVI в. до современности: «Издатель, однако, после того, как он закончит этот труд, доходящий только до времен имп. Фердинанда I, замышляет написать чешскую историю с этого времени до наших дней и тем самым заполнить большой пробел в истории своего отечества, до сих пор остающийся открытым»<sup>33</sup>. Это сообщение, совпадающее с позднейшими высказываниями самого Г. Добнера, свидетельствует о хорошей информированности рецензента.

Вторая по времени рецензия посвящена рассмотрению лекции К. Сейбта «О различиях изящного, придворного и куриального стилей». Подробно пересказывая мысли лекции, рецензент подчеркивает, что, по мнению К. Сейбта, «употребление букв не древнее, чем основание республик, которые сделали его необходимым; далее, что у всех народов, которые не жили еще в оформленном государстве, буквы также не открыты»<sup>34</sup>. Он отмечает, что К. Сейбт считает нужным содействовать воспитанию людей, полезных для государства, а потому признает пользу религии и вред «яди неверия». Солидаризируясь с такой позицией, рецензент советует автору не забывать «трудов нашего профессора Геллерта»<sup>35</sup>.

Наконец, в отзыве на «Наставление» Й. Бучека изложены его взгляды на ведение сельского хозяйства как «частным человеком, который избрал занятие сельским хозяйством своим уделом», так и государством, при-

<sup>32</sup> История полемики, в которой принял участие немецкий историк А. Шлецер, изложена в книге: *M. Kudělka. Spor Gelasia Dobnera o Hájkovu kroniku*. Praha, 1964.

<sup>33</sup> «Neue Zeitungen von gelehrten Sachen auf das Jahr 1762», 4 Jan., S. 2.

<sup>34</sup> «Neue Zeitungen von gelehrten Sachen auf das Jahr 1769», 3 Aug., S. 489.

<sup>35</sup> Ibid., S. 492.

званным заботиться об общем благе. В рецензии говорится, что многие упомянутые автором сочинения «он читал, использовал и обратил на них внимание в своей Чехии»<sup>36</sup>.

Знакомясь с рецензиями, нельзя не отметить существенные отличия в оценке работ Г. Добнера, с одной стороны, и К. Сейбта и Й. Бучека — с другой. Если в их рецензиях на сочинения двух последних авторов главное внимание сосредоточено на правильности и полноте изложения ими идей немецких и других зарубежных просветителей, по крайней мере работающих вне Чехии (отсюда и эта несколько снисходительная похвала Бучеку), то в отзыве на первый том комментария Г. Добнера акцент ставится на критическом подходе при анализе источников с широким привлечением им специальной литературы. Это полностью совпадает с отзывом гамбургской «Государственной и ученой газеты», которая в связи с выходом второго тома комментария к «Чешской хронике» В. Гайка писала: Г. Добнер «снабдил эту часть, как и первую, прекрасными примечаниями из всех областей исторической науки»<sup>37</sup>.

В 70-е годы в немецкой периодической печати увеличивается число сообщений о событиях научной, культурной и общественной жизни Чешских земель. Пражские «шенгейсты» во главе с К. Сейбтом были, по-видимому, ближе немецким просветительским кругам, чем остальные два направления. Во всяком случае, в лейпцигском «Альманахе немецких муз» в рецензиях (даже отрицательных) на произведения немецких авторов-пражан имя К. Сейбта упоминалось с сочувствием<sup>38</sup>. Такой же характер имела и заметка о начале издания сейбтианского журнала «Новая литература», направленного против добнерианцев и зоненфельзианцев<sup>39</sup>. У Сейбта вообще были достаточно прочные связи с германскими литературными кругами. Он не только являлся подписчиком «Немецкого Меркурия» Х. Виланда<sup>40</sup>, но, как установил еще А. Краус, инспирировал некоторые появившиеся здесь отзывы<sup>41</sup>.

Тем не менее в центре внимания и веймарского «Меркурия», и лейпцигской «Новой библиотеки изящных наук и свободных искусств»<sup>42</sup>, в которой сотрудничали Лессинг, Николаи, Мендельсон и другие видные представители немецкого Просвещения, оказались первые выпуски биографического словаря «Изображения чешских и моравских ученых и художников». Факт чрезвычайно примечательный, поскольку это издание бесспорно относится к числу наибольших достижений чешской просветительской

<sup>36</sup> «Neue Zeitungen von gelehrten Sachen auf das Jahr 1769», 17. Aug., S. 522—523.

<sup>37</sup> «Staats- und Gelehrte Zeitungen des hamburgischen unpartheyischen Correspondenten», 23 Novemb. 1764.

<sup>38</sup> «Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771», S. 76—77.

<sup>39</sup> «Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772», S. 55.

<sup>40</sup> «Der deutsche Merkur». Weimar, 1773, Bd. 3, N 1.

<sup>41</sup> A. Kraus. Pražské časopisy 1770—1774 a české probuzení. Praha, 1909, s. 33, 56.

<sup>42</sup> «Der deutsche Merkur», 1774, Bd. 5, N 1, S. 334—335. Подписчиком этого журнала был К. Сеййт, писавший заметки в немецкие издания 1773. См., напр., «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste». Leipzig, 1773, Bd. 14, Th. 1, S. 143; 1776, Bd. 18, Th. 2, S. 324.

мысли. Основными авторами «Изображений» были известные деятели раннего чешского Просвещения — Ф. Пельцль, А. Фойгт, И. Борн, тесно связанные с Г. Добнером. Они осуждали темноту и невежество, опровергали легенды и домыслы, не подкрепленные фактами, считая такой подход одним из проявлений образа мысли «нашего философского столетия»<sup>43</sup>.

В целом отклики немецкой просветительской прессы на это издание были благожелательными. Однако не обошлось и без критических замечаний. Так, автор «Немецкого Меркурия» выразил несогласие с утверждением А. Фойгта, что в XIV в. при Карле IV чешский язык по уровню своего развития превосходил немецкий, и упрекал его в национальных пристрастиях. Возражая Виланду, Фойгт во втором томе биографического словаря писал: «Каждая нация имеет свое собственное место на Парнасе, и Аполлон и музы понимают все языки»<sup>44</sup>.

Чрезвычайной глубиной отличались известия о событиях политической и культурной жизни Чешских земель в журнале Х. Шубарта «Немецкая хроника» (1774—1777). Выдающийся немецкий демократ эпохи Просвещения Шубарт особое внимание уделял коренным вопросам того времени — положению крестьянства, его борьбе против крепостного гнета в защиту своих прав. Так, в «Немецкой хронике» довольно полно отразился ход крестьянского восстания 1775 г. в Чешских землях. При этом Шубарт всячески подчеркивал антибарщинные настроения, царившие среди чешского крестьянства. Крепостные думали, писал он 20 апреля 1775 г., что барщинный патент означал ликвидацию барщины<sup>45</sup>. О новых надеждах чешских крестьян на отмену феодальных повинностей издатель сообщал в опубликованном им 1 июля 1776 г., т. е. спустя год после подавления восстания, «Письме из Чехии»<sup>46</sup>. Возвращаясь в июльском номере 1777 г. к вопросу о крепостном праве в Чешских землях, он передавал настроения крестьян: «Иосиф, отец, Терезия, мать, можете ли Вы иметь детей, которые несвободны?»<sup>47</sup>.

Рассмотрение очередного тома «Хронологической истории Чехии» консервативного историка Ф. Пубички (1722—1807) дает Х. Шубарту повод задуматься о судьбах чешского народа. «Несколько мрачных бесславных и бесполезных веков; некоторые десятилетия, полные жизненных сил и приносящие события за событием, делающие эпоху в истории. Чехия не перестает быть важным подтверждением этой теоремы», — замечает он. Особо выделяет в истории чешского народа большие периоды от введения христианства до гуситских времен и «от этих мятежных времен до современности». Ссылаясь на поступающие из Чехии известия о массовом и открытом переходе крестьян Хрудимского и Краловградецкого краев в протестанство, Шубарт подчеркивает: «Казалось просто невозможным, чтобы дух

<sup>43</sup> «Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, nebst kurzen Nachrichten von Ihren Leben und Werken». Prag., 1773, Bd. 1, S. 118.

<sup>44</sup> «Abbildungen...», Bd. 2, S. XXXV—XXXVI.

<sup>45</sup> «Deutsche Chronik auf das Jahr 1775», S. 249—250.

<sup>46</sup> «Deutsche Chronik auf das Jahr 1776», S. 418.

<sup>47</sup> «Deutsche Chronik auf das Jahr 1777», S. 463.

беспокойства вновь пробудился в Чехии и что в короткое время из этого королевства прибыли очень важные и большие новости»<sup>48</sup>.

В первомайском номере «Немецкой хроники» за 1755 г. сообщалось о подавлении крестьянской войны в Чехии, о дебатах в пражском экономическом обществе относительно дальнейшей политики в деревне. «Что выгоднее для государства,— спрашивал Шубарт,— позволить крестьянину жить в достатке или же оставлять ему лишь то, что необходимо для его скучного существования?» и саркастически комментировал: «Вопрос этот следовало бы уточнить. Не в меру богатый крестьянин подобен дикому зверю. Если в какой-нибудь стране крестьяне не желают больше ходить пешком, пьют заграничные вина, едят изысканные кушанья и проигрывают огромные деньги в карты или в кости, то необходимо обуздить этого зверя, иначе остальные сословия будут влечь жалкое существование, отдавая все свои деньги на его пропитание. Но если с крестьянином обращаются хуже, чем со скотом, если он живет в жалкой лачуге, ходит в лохмотьях и задыхается, ковыляя за плугом, если в ходу варварское правило — с крестьянина надо драть семь шкур, покуда на костях его не останется ни кожи, ни мяса, то государство тем самым отрубает себе правую руку, дающую ему хлеб»<sup>49</sup>. И проецируя эти слова на более близкое для читателей время, Шубарт восклицал: «Как легко было бы пояснить выше-сказанное примерами из новейшей истории Германии»<sup>50</sup>.

Материал «Немецкой хроники», посвященный политическим и культурным событиям Чешских земель, проникнут боевым демократическим духом. Неоднократно обращаясь в своем журнале к описанию положения крестьян в Чешских землях, Шубарт в качестве источника обычно ссылался на письма, получаемые из Чехии или из Вены. Поскольку информация отделена от описываемых событий сравнительно незначительным для того времени сроком, представляется важным выявить информаторов Х. Шубарта, принимая во внимание не только оперативность, но и глубокий демократизм этих сообщений.



Дальнейшее изучение чешских сюжетов в немецкой периодической печати XVIII в.— тема специального исследования, представляющего значительный научный и историко-культурный интерес. Нет сомнений, что оно позволит выявить новые, ныне основательно забытые или вовсе неизвестные материалы по истории немецко-чешских контактов эпохи Просвещения.

Уже теперь можно со всей определенностью утверждать, что эти контакты находились в теснейшей зависимости от общественно-культурных процессов, протекавших как в германских государствах, так и в Чешских землях. Духовная эволюция, которая здесь происходила и которая

<sup>48</sup> «Deutsche Chronik auf das Jahr 1775», S. 218.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., S. 273—274; «Немецкие демократы XVIII века. Шубарт, Форстер, Зейме». М., 1956, стр. 106.

отразилась в немецкой периодической печати, была непосредственно связана с идейным размежеванием в самом немецком обществе — от умеренно-просветительского подхода до боевого демократизма.

С другой стороны, живое внимание прогрессивной немецкой общественности к соседнему славянскому народу свидетельствовало о наличии в Германии сил, противостоявших милитаризму и шовинизму. Этот духовный потенциал просветительского гуманизма был той питательной средой, которая дала великого просветителя И. Гердера.

Сторонник Лессинга в борьбе за утверждение реализма, Гердер глубоко интересовался историей и культурой славянских народов, поместив в антологии «Голоса народов в песнях» (1778—1779) ряд поэтических произведений славян. Несмотря на несколько консервативную трактовку им понятия народности, Гердер был одним из немногих в то время крупных деятелей немецкой науки, кто давал высокую оценку прошлому славянских народов и выражал уверенность в их будущем. Высокая, а подчас и идеализированная оценка прошлого славян нужна была Гердеру для подтверждения своей теории, согласно которой высшей целью существования человечества является гуманность. Противопоставлением миролюбия славян воинственности германцев он подтверждал свою теорию.

В четвертой главе своего основного труда «Идеи к философии истории человечества» Гердер писал, что славянские народы в древности «занимали земли, оставляемые другими народами, в качестве колонистов, пастухов и земледельцев», чтобы возделывать и утилизировать их. Он говорил о гуманности и гостеприимстве древних славян, об их миролюбии и трудолюбии. Их мирная жизнь была грубо прервана германскими завоевателями с запада и азиатскими кочевниками с востока, отмечал он. «Между тем колесо все изменяющегося времени катится неудержанно... А так как необходимо думать, что законодательство и политика в Европе должны будут все больше поощрять не воинственный пыл, а мирный труд и спокойное общение между народами, то и вы, столь низко опустившиеся народы, некогда деятельные и счастливые, пробудитесь тогда, пако пе, от долгого праздного сна, освободитесь от цепей рабства и сможете пользоваться как своей собственностью вашими прекрасными землями от Адриатического моря до Карпатских гор, от Дона до Мульды, справлять на них ваши старинные празднества мирного труда и торговли»<sup>51</sup>.

В глазах деятелей чешского Просвещения И. Гердер явился олицетворением прогрессивной Германии. Пропагандистом его идей в Чехии стал И. Добровский, поместивший отрывок из его произведения о славянах в сборнике «Славин» (1808). Гуманистические воззрения Гердера нашли широкое распространение среди участников чешского национально-освободительного движения в начале XIX в.

Таким образом, изучение материалов немецкой периодической печати эпохи Просвещения способствует более полному раскрытию немецко-чешских отношений и выявлению прогрессивного начала в этих отношениях.

<sup>51</sup> J. Herder. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Th. 4. Riga—Leipzig, 1791, S. 32—36; И. Г. Гердер. Избр. соч. М.—Л., 1959, стр. 267—268.

## *Список печатных работ И. Ф. Бэлзы*

### 1

#### РУССКАЯ КЛАССИКА И СОВЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

##### *Книги и брошюры*

1. Handbook of Soviet Musicians. London «Pilot Press», 1943. Второе изд.: 1944, Третье изд.: «Transatlantic Art». N. Y. 1945.
2. А. П. Бородин. М., Музгиз, 1944. Второе изд.: 1947.  
Сербский перевод: Нови Сад — Белград — Петроград — Суботица, «Музички Магазин», 1946.  
Испанский перевод: (Уругвай) «Ediciones Pueblos Unidos», Montevideo, 1947.
3. А. П. Бородин. Лекция. М., изд-во ВКВШ, 1945.
4. В. Я. Шебалин. М., Музгиз, 1945.
5. А. П. Бородин. Лекция. М., Музгиз, 1946.
6. С. И. Танеев. Лекция. М., Музгиз, 1946.
7. С. В. Рахманинов. Лекция. М., Музгиз, 1946.
8. Б. Н. Лятошинский. М., Музгиз, 1947.  
Украинский перевод: Киев, «Мистецтво», 1947.
9. Советская музыкальная культура. М., Музгиз, 1947.
10. Вокальный концерт Глиэра. М. Музгиз, 1950.  
Китайский перевод: Пекин, 1956.
11. «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова. М., Музгиз, 1951.  
Китайский перевод: Пекин, 1956.
12. Вторая («Богатырская») симфония Бородина. М., Музгиз, 1951. Второе изд.: 1960.

13. Двадцать первая и Двадцать седьмая симфонии Н. Я. Яковского. М., Музгиз, 1951. Второе изд.: 1960. Китайский перевод: Пекин, 1956.
14. Концерты Глиэра. М., Музгиз, 1955.
15. Р. М. Глиэр. Изд-во Музыкального фонда СССР. М., 1955.  
Второе изд.: М., «Советский композитор», 1962.
16. Р. Глиэр. Медный всадник. Балет. Л., «Советский композитор», 1961.

##### *Статьи и разделы коллективных трудов*

17. Советская киномузыка. Цикл статей. «Технический бюллетень Украйнфильма», 1930, № 1, 2. «Кино», 1930, № 20, 23—24; 1931, № 9; 1932, № 15—16; 1933, № 3. «Радянське кіно», 1936, № 5, 8, 10. РМ, 1934, № 4; 1937, № 6—7; 1938, № 1. «Іскусство кино», 1952, № 9.  
Чешский перевод: «Hudební Rozhledy», 1952, N 19.
18. О творчестве Б. Н. Лятошинского. РМ, 1934, № 10 [украинский перевод]; СМ, 1935, № 10.
19. Пушкинские романсы Б. Н. Лятошинского. РМ, 1937, № 5.
20. Творческий путь Б. Н. Лятошинского. РМ, 1938, № 2.
21. Творческий путь Александра Крейна. РМ, 1938, № 4.
22. Молодые композиторы Киева. СМ, 1938, № 10—11.

23. Новые музыкальные обработки «Заповита». РМ, 1939, № 2.
24. Нотография и библиография творчества Б. Н. Лятошинского. РМ, 1939, № 3.
25. «Торжественная кантата» Б. Н. Лятошинского. РМ, 1939, № 6.
26. Неопубликованные письма П. И. Чайковского. РМ, 1940, № 2.
27. Пятая соната Скрябина. РМ, 1940, № 4.
28. Вторая симфония Б. Н. Лятошинского. РМ, 1940, № 6.
29. В. А. Драницников. РМ, 1941, № 1.
30. Shebalin's Overture, Glière's Concerto. «Modern Music», N. Y., 1943, Vol. XX, N 3.
31. Nikolai Miaskovsky's New Orchestral Works. «The Musical Times», London, April 1943, N 1202.
32. Communications from Moscow [цикл статей о советской музыкальной культуре]. N. Y.
- a) «The Musical Quarterly», XXIX, N 2. April 1943; XXIX, N 4. Oct. 1943; XXX, N 3. July 1944; XXXI, N 3, July 1945; XXXIV, N 2. April 1948.
- б) «The Musician», Vol. 50, June 1945; Vol. 51, N 8, Aug. 1946; Vol. 52, N 7, July 1947.
33. Александр Крейн. «Информационный сборник Союза Советских композиторов». М., 1944, № 5—6.
34. Ukrainian Music during Wartime. «VOKS Bulletin», M., 1944, N 2—3.
35. Music in Wartime. «International Literature». M., 1944, N 6.
36. A New Russian Oratorio. «International Literature», 1944, N 7.
37. Ukrainian Music and the War. «International Literature», 1945, N 3.
38. Vissarion Shebalin. «International Literature», 1945, N 6.
39. A Great Teacher, a portrait of Sergei Taneyev. «International Literature», 1945, N 9.
40. New Soviet Chamber Music. «Tempo», London, Sept. 1945, N 12.
41. Украинская музыка в годы войны. «Советская музыка», сб. 5. М., Музгиз, 1946.
42. Вокальный концерт Р. М. Глиэра. СМ, 1946, № 2—3. Перепечатано в сб. «Советская симфоническая музыка». М., Музгиз, 1955.
43. Sergei Rachmaninov. «Soviet Literature». M., 1946, N 1.
44. Sergei Prokofyev. «Soviet Literature», 1946, N 5.
45. Национальные истоки творчества Танеева. Сб. «С. И. Танеев и русская опера». М., ВТО, 1946.
46. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура. Сб. «С. В. Рахманинов». М., Музгиз, 1947.
47. Оперное творчество Рахманинова. Сб. «С. В. Рахманинов и русская опера». М., ВТО, 1947.
48. Alexander Scriabin. «Soviet Literature», 1947, N 2.
49. Кантата «Москва» В. Я. Шебалина. СМ, 1947, № 5. Перепечатано в сб. «Виссарион Яковлевич Шебалин» (отв. ред. И. Ф. Балза и В. В. Протопопов). М., 1970.
50. Выдающийся музыкант Урала (памяти Маркиана Фролова). СМ, 1950, № 4.
51. На пути к овладению современной тематикой. Новые произведения грузинских композиторов. СМ, 1951, № 9. Перепечатано в сб. «Советская симфоническая музыка». М., Музгиз, 1955.
52. Василий Родионович Петров. Сб. «В. Р. Петров». М., ВТО — Музгиз, 1953.
53. Velký ruský hudebník Sergei Rachmaninov. «Hudební Rozhledy», 1953, N 7.
54. Nová práce o dějinach ruské hudební kultury XVIII století. «Hudební Rozhledy», 1953, N 10.
55. «Итальянские пьесы» Глинки. СМ, 1954, № 6.
56. Ценное исследование по истории русской музыкальной культуры. «Вестник Академии наук СССР», 1954, № 7.
57. «Медный всадник» Р. М. Глиэра. Сб. «Советская музыка. Статьи и материалы». М., Музгиз, 1956.
58. Б. Н. Лятошинский. Сб. «Советская музыка. Статьи и материалы». М., Музгиз, 1956.
59. Ukrajinský skladatel Boris Ljatošinskij. «Hudební Rozhledy», 1957, N 19.
60. Nad výborem prací Ivana Sollertinského. «Hudební Rozhledy», 1957, N 20.
61. Niekolkó poznámok o Miaskovského

- symfonizme. «Slovenská hudba», 1958, N 7—8
62. Miaskowski. EW, Warszawa, 1958, N 5.
  63. Большой театр. Сб. «Большой театр СССР». М., Музгиз, 1958.
  64. «Медный всадник». Сб. «Большой театр СССР». М., Музгиз, 1958.
  65. История русской советской музыки, т. 3 [разделы о симфонической музыке]. М., Музгиз, 1959.
  66. Latozsnyński. EW, Warszawa, 1959, N 6.
  67. Prokofiew. EW, Warszawa, 1959, N 11.
  68. Doslov [послесловие] к книге «I. I. Solertijskij. Majstria diela». Bratislava, 1959.
  69. Shakespeare and Russian Music. «Anglo-Soviet Journal», London, 1964, Vol. XXV, N 2.
  70. Фортепианное творчество А. Н. Александрова [вступ. статья]. «Ан. Александров. Сочинения для фортепиано» (в двух томах). М., «Музыка», 1966.
  71. Владимир Александрович Драницников. Сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», 5. М., «Музыка», 1969.
  72. Упрямый зодчий. Сб. «Виссарион Яковлевич Шебалин» (отв. ред. И. Ф. Бэлза и В. В. Протопопов). М., «Советский композитор», 1970.
  73. Надежда Андреевна Обухова [вступ. статья и общая ред.]. М., ВТО, 1970.
  74. Гениальный сын земли русской [вступ. статья]. «Ал. Лесс. Рассказы о Шаляпине». М., «Советская Россия», 1973.
- Публикации  
и редакционно-составительские работы*
75. Українські народні пісні. Українське державне видавництво. [М.], 1946 (состав.).
  76. С. И. Танеев и русская опера. Сборник статей под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. М., ВТО, 1946.
  77. С. В. Рахманинов и русская опера. Сборник статей под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. М., ВТО, 1947.
  78. С. И. Танеев. Симфония ре минор [вступ. статья к первой публикации партитуры]. М., Музгиз, 1947.
  79. П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. 62. Сочинения, законченные С. И. Танеевым [вступ. статья]. М., Музгиз, 1948.
  80. П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. 18. Симфония «Манфред» [вступ. статья]. М., Музгиз, 1949.
  81. Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 17-А и 17-Б. Симфоническая сюита (Вторая симфония) «Антар» [вступ. статья]. М., Музгиз, 1949.
  82. С. Рахманинов. Три юношеских nocturne для фортепиано [вступ. статья и подготов. к печати]. М., Музгиз, 1949.
  83. Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 7. «Моцарт и Сальери». Партитура [ред., вступ. статья и комментарий]. М., Музгиз, 1950.
  84. Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. 35. «Моцарт и Сальери». Клавир [ред., вступ. статья и комментарий]. М., Музгиз, 1950.
  85. П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. 23. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» [ред., вступ. статья и комментарий совместно с А. Н. Дроздовым]. М., Музгиз, 1950.
  86. М. Фролов. Увертюра «Братство народов». Партитура [ред., вступ. статья]. М., Музгиз, 1951.
  87. Василий Родионович Петров. Сборник статей и материалов под ред. Игоря Бэлзы. М., ВТО — Музгиз, 1953.
  88. С. А. Дианин. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы (под общей ред. И. Ф. Бэлзы и В. А. Киселева). М., Музгиз, 1955. Второе изд.: 1960.
  89. Т. Н. Хренников. Первая симфония. Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1956.
  90. А. Бородин. Третья симфония. Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1957.
  91. Большой театр СССР [ред. и вступ. статья]. М., Музгиз, 1958.
  92. М. П. Мусорский. «Борис Годунов». Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1959 [два издания].
  93. Ю. Крейн и Н. Рогожина. Александр Крейн [ред. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1964.
  94. Б. Лятошинский. Сочинения для фортепиано. [состав. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1972.

II  
ПОЛЬСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

*Книги и брошюры*

95. Мечислав Карлович. М., Музгиз, 1951.
96. История польской музыкальной культуры. М., Музгиз, т. I, 1954; т. II, 1957; т. III, 1972.  
Польский перевод второго тома («Między Oświeceniem i Romantyzmem»): Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961.
97. Мария Шимановская. М., Изд-во АН СССР, 1956.
98. Фридрик Францишек Шопен. М., Изд-во АН СССР, 1960.  
Второе изд.: М., «Наука», 1968.  
Польский перевод: Warszawa, «PAK», 1969.
99. Шопен. Лекция. М., «Знание», 1960.
100. Юльюш Зарембский. М., Музгиз, 1960.
101. Забытые польские музыканты. М., Изд-во АН СССР, 1963.
102. Михал Клеофас Огиньский. М., «Музика», 1965, Второе изд.: 1974.  
Авторизованный польский перевод: Kraków, PWM, 1967.

*Статьи и разделы в коллекционных трудах*

103. Выдающийся польский композитор (к 75-летию со дня рождения Мечислава Карловича). СМ, 1951, № 12.
104. Проблема изучения шопеновского наследия. «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 9. М., Изд-во АН СССР, 1952.
105. La tradition nationale dans la musique polonaise. «La Littérature Soviéétique». М., 1953, N 12.  
Немецкий, английский, испанский и польский переводы в параллельных изданиях журнала.
106. Учитель Шопена (к 100-летию со дня смерти Юзефа Эльснера). СМ, 1954, № 4.
107. История Польши в трех томах (разделы глав 5, 6, 7, 8, 10 первого тома; 13, 14, 18 второго тома; 28 третьего тома). М., Изд-во АН СССР, 1954—1958.
108. Książka o Marii Szymanowskiej. «Muzika», 1955, N 5—6.

109. Мицкевич и музыка. «Литература славянских народов», вып. 1. М., Изд-во АН СССР, 1956.
110. Забытый польский композитор. «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 9. М., Изд-во АН СССР, 1956.  
Польский перевод: «Muzyka», 1956, N 1—2.
111. Собрание сочинений Здзислава Яхимецкого. СМ, 1958, № 7.
112. Михал Клеофас Огиньский. СМ, 1958, № 10.  
Польский перевод: «Ruch Muzycznny», 1959, N 11.
113. Забытые партитуры М. Карловича. СМ, 1959, № 2.
114. Польское музыковедение в послевоенные годы. «Избранные статьи польских музыкантов», сб. 2. М., Музгиз, 1959.
115. Предисловие к русскому переводу кн. «Ежи Брошкевич. Образ любви». М., ИЛ, 1959. Второе изд.: Киев, 1961.
116. Шопеновские традиции польской музыкальной культуры. Сб. «Фридрик Шопен». М., Музгиз, 1960.
117. O dacie urodzin Chopina. «Ruch Muzycznny», 1960, N 3.
118. Облик художника. СМ, 1960, № 2.  
Румынский перевод: «Probleme de Muzica», Bucuresti, 1960, N 2.
119. Польские издания Шопеновского года. СМ, 1960, № 8.
120. Юльюш Зарембский. СМ, 1960, № 9.
121. Забытый польский композитор (к 100-летию со дня смерти Феликса Островского). СМ, 1960, № 11.
122. Книга о Шимановской. СМ, 1961, № 7.
123. В защиту имени Шопена (о подложности т. наз. писем Шопена к Дельфине Потоцкой). «Музыкальная жизнь», 1962, № 2.  
Румынский перевод: «Probleme de Muzica», Bucuresti, 1962, N 3.
124. Повесть о Вениевском [вступ. статья]. «Эустахий Чекальский. Волниебная скрипка». Варшава, Народное кооперативное издательство, 1963. Второе изд.: 1964.
125. Вторая тетрадь дневника Елены Шимановской. «Славянский архив» [5]. М., Изд-во АН СССР, 1963.

126. Древнейший памятникпольского письменства. «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 36. М., Изд-во АН СССР, 1963.
127. Литература и музыка (обзор новых работпольских авторов). «Литература славянских народов», вып. 8. М., Изд-во АН СССР, 1963.
128. Национальные истоки творчества Шопена. «The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin». Warszawa, 1963.
129. «Царица звуков» в Петербурге. «Наш современник», 1964, № 4.
130. Narodowe Wydanie Dzieł Chopina. «Życie i Mysiąc», 1965, N 2.
131. Казимеж Будзык. «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 43. М., «Наука», 1965.
132. Проблемы изучения стиля Шопена. «Annales Chopini», 6. Warszawa, PWN, 1965.
133. Очерки истории Народной Польши [гл. VIII, раздел «Музыка】]. М., «Музыка», 1965.
134. Письма Шопена. Сб. «История и культура славянских народов» [редакционная коллегия: И. Ф. Бэлза, В. Д. Королюк, И. С. Миллер]. М., «Наука», 1965.
135. Жанр «побудки» и некоторые вопросы интерпретации произведений Шопена. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. 4. М., «Музыка», 1967.
136. Ян Потоцкий. Рукопись, найденная в Сарагосе [титульная ред., статья и комментарии]. М., «Наука», 1968.
137. Письма Монюшко [ред. напольское издание]. СМ, 1970, № 2.
138. Школа Эльснера. Сб. «Культура и общество в эпоху становления наций». М., «Наука», 1973.
- Публикации  
и редакционно-составительская работа*
139. Станислав Монюшко. Сборник статей под редакцией Игоря Бэлзы. М., Музгиз, 1952.
140. Избранные статьипольских музыковедов, сб. второй [общая ред. и вступ. статья И. Ф. Бэлзы]. М., Музгиз, 1959.
141. Michał Kleofas Ogiński. Избранные произведения для фортепиано [ред. и вступ. статья]. М., Музгиз, 1954.
142. Maria Skimanska. Двадцать четырех мазурки для фортепиано [вступ. статья и комментарий]. М., Музгиз, 1956.
143. Feliks Ostrówski. Два полонеза, Адажио и Рондо для фортепиано [вступ. статья]. М., Музгиз, 1958.
144. K. Skimanski. Вторая соната для фортепиано [вступ. статья]. М., Музгиз, 1958.
145. Избранные пьесыпольских композиторов (A. Шелюто, B. Войтович, B. Лютославский, B. Рудзиньский) для фортепиано [составл. и вступ. статья]. М., Музгиз, 1958.
146. K. Skimanski. Вариации напольскую народную тему для фортепиано [вступ. статья]. М., Музгиз, 1959.
147. M. K. Ogiński. Полонез ля минор. Обработка для большого симфонического оркестра Дм. Рогаль-Левинского. Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1960.
148. Maria Skimanska. Два nocturna для фортепиано [подготов. к печати и вступ. статья]. М., Музгиз, 1962.
149. Chopin. Полное собрание сочинений [общая ред. русского перевода комментариев]. Варшава — Краков, Институт Фридрика Шопена — Польское музыкальное издательство, 1960—1962.
150. Юльюш Зарембский. Пьесы для фортепиано [вступ. статья]. М., Музгиз, 1962.
151. Karol Skimanski. Избранное для голоса и фортепиано [вступ. статья]. М., «Музыка», 1963.
152. Michał Kleofas Ogiński. Три мазурки и вальс для фортепиано [вступ. статья и подготов. к печати]. М., «Музыка», 1963.
153. K. Skimanski. Пьесы для фортепиано [вступ. статья]. М., «Музыка», 1964.
154. Michał Kleofas Ogiński. Пьесы для фортепиано [общая ред. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1965.
155. Пьесы современныхпольских композиторов для фортепиано [вступ. статья, составл. и ред.]. М., «Музыка», 1965.
156. Послесловие к сб.: «Michał Kleofas Ogiński. Pięć tańców na fortepian». Kraków, PWM, 1965.

157. Станислав Монюшко. Избранные песни [вступ. статья]. М., «Музыка», 1966.
158. М. Карлович. Песни для голоса с фортепиано [общая ред. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1966. Второе изд. (в печати).
159. Избранные пьесы польских композиторов XIX века для фортепиано, вып. 1 [состав. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1968.
160. К. Шимановский. Сочинения для фортепиано в трех томах, т. 1 [вступ. статья]. М., «Музыка», 1971.

### III

#### ЧЕШСКАЯ И СЛОВАЦКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

##### *Книги и брошюры*

161. Антонин Дворжак. М., Музгиз, 1949. Болгарский перевод: София, «Наука и искусство», 1955.  
Румынский перевод: Bucuresti, «Editura Musicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R.».
162. Пятая симфония Дворжака. М., Музгиз, 1950.
163. Чешская оперная классика. М., «Искусство», 1951.
164. Очерки развития чешской музыкальной классики. М., Музгиз, 1951.  
Чешский перевод («Česká klasická hudba»): Praha, «Státní Hudební Vydavatelství», 1961. Китайский перевод разделов о Дворжаке: Пекин «Женминь-иньюэ», 1954, № 3.
165. Антонин Дворжак. Лекция. М., Музгиз, 1954.
166. Витезслав Новак. М., Музгиз, 1957.
167. Леош Яначек и его «деревенская драма». М., Изд-во Большого театра СССР, 1958.
168. История чешской музыкальной культуры в трех томах. М., Изд-во АН СССР, т. I, 1959; т. II, 1973.

##### *Статьи*

169. Вацлав Ян Томашек. СМ, 1950, № 8.
170. Йозеф Богуслав Ферстер. СМ, 1950, № 12.
171. Музыковедческие труды академика Зденка Неедлого. СМ, 1951, № 7.
172. Образы народных песен в рисунках Миколаша Алеша. СМ, 1952, № 11. Чешский перевод: «Hudební Rozhledy», 1952, N 19.
173. Две работы о чешском скрипаче. СМ, 1952, № 12.
174. Vynikající činitel české hudební kultury. Сб. «Zdeňku Nejedlému Československá Akademie Věd». Praha, 1953.

159. Избранные пьесы польских композиторов XIX века для фортепиано, вып. 1 [состав. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1968.
160. К. Шимановский. Сочинения для фортепиано в трех томах, т. 1 [вступ. статья]. М., «Музыка», 1971.
- ČSAV, 1953. Перепечатано в «Praha—Moskva», 1953, № 2.
175. La tradition nationale dans la musique tchecoslovaque. «La Littérature Soviétique», 1953, N 6. Немецкий, английский и польский переводы в параллельных изданиях журнала.  
Чешский перевод: «Sovětské informační spravy». Praha, 1953, N 5.
176. Музыковедческая деятельность Зденка Неедлого. «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 11. М., Изд-во АН СССР, 1953.
177. Музыкальная культура Чехословакии на подъеме. СМ, 1954, № 2.
178. Леош Яначек. СМ, 1954, № 7.
179. Композитор-патриот. «Славяне», 1954, № 7.  
Чешский перевод: «Praha—Moskva», 1954, N 9.
180. Монография о Бедржихе Сметане. «Славяне», 1954, № 12.
181. Velký český mistr. «Hudební Rozhledy», 1954, N 7.
182. «Проданная невеста». Сб. «Большой театр СССР». М., Музгиз, 1958.
183. Леош Яначек. «Музыкальная жизнь», 1958, № 13.
184. Из прошлого чешской музыки. СМ, 1959, № 6.
185. Оперные партитуры Сметаны. СМ, 1959, № 8.
186. Чешские патриотические песни. СМ, 1960, № 10.
187. Фортепианская музыка Дворжака. СМ, 1961, № 5.
188. Зденек Романович Неедлы. «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», т. XXV. М., Изд-во АН СССР, 1962 [совместно с В. Д. Королюком].
189. Зденек Неедлы как историк культуры. Сб. «Зденек Неедлы». М., «Наука», 1963.

190. Облик чешского мастера [вступ. статья, редакция и примечания]. «Отакар Шоурек. Антонин Дворжак в письмах и воспоминаниях». М., «Музыка», 1964.
191. Монография об Отакаре Иеремиаше. «Советское славяноведение», 1965, № 3.
192. Vědec a humanista. Сб. «Na pamět Zdeňka Nejedlého». Praha, 1966.
193. Выдающийся чехословацкий ученый и музыкант. «Sborník pedagogické fakulty University Karlovy k šedesátým narozeninám Prof. Dr. Josefa Plavce». Praha, 1966.
194. Дворжак. Сб. «Антонин Дворжак». М., «Музыка», 1967.
195. Последняя симфония Дворжака. «Музыкальная жизнь», 1969, № 6.
196. К историографии межславянских культурных связей. О трудах Ярослава Прохазки. «Советское славяноведение», 1971, № 4.

*Публикации  
и редакционно-составительская работа*

197. Франтишек Вацлав Мича. Симфония. Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1954.
198. Леош Яначек. Лашские танцы. Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1954.

199. Антонин Дворжак. Пятая симфония. Партитура [вступ. статья]. М., Музгиз, 1954.
200. Антонин Дворжак. Песни любви [вступ. статья]. М., Музгиз, 1954.
201. Йозеф Сук. Избранные пьесы для фортепиано [вступ. статья]. М., Музгиз, 1955.
202. Антонин Дворжак. Славянские танцы. Партитура, т. 1—2 [вступ. статья]. М., Музгиз, 1956.
203. Антонин Дворжак. «Черт и Кача». Клавир [вступ. статья]. М., Музгиз, 1956.
204. Антонин Дворжак. Моравские дуэты [вступ. статья]. М., Музгиз, 1958.
205. Вацлав Добиаш. Три поэтические польки. Эуген Сухонь. Горная скрипка для фортепиано [вступ. статья]. М., Музгиз, 1959.
206. Антонин Дворжак. Шесть песен на тексты Краледворской рукописи [вступ. статья]. М., Музгиз, 1959.
207. Л. Яначек. Симфониэтта [предисловие к партитуре]. М., «Музыка», 1964.
208. Предисловие к сб. «Избранные пьесы современных чехословацких композиторов для фортепиано». М., «Музыка», 1966.
209. Избранные пьесы современных словацких композиторов для фортепиано [сост. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1969.

IV

КУЛЬТУРНЫЕ СВЯЗИ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ  
И ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЛАВИСТИКИ

*Книги и брошюры*

210. Русские классики и музыкальная культура западного славянства. М., Музгиз, 1950.
211. Из истории русско-чешских музыкальных связей. М., Музгиз, 1955.
212. Из истории русско-польских музыкальных связей. М., Музгиз, 1955. Польский перевод главы «Мицкевич и русская музыка»: «Muzyka», 1955, N 11—12.
213. Из истории русско-чешских музыкальных связей, сб. второй. М., Музгиз, 1956.
214. О славянской музыке. Избранные работы. М., «Советский композитор», 1963.

215. Z dziejów polsko-rosyjskich kontaktów muzycznych. Kraków, PWM, 1963.

*Статьи*

216. Shakespeare and Russian Music. «International Literature». M., 1944, N 12. Румынский перевод: «Veac Nou», Bucuresti, 1954, N 17.
217. Österreichische Musik in Russland. «Die Brücke», Wien, 1947, N 12.
218. Richard Wagner in russischen Musikleben. «Die Neue Gesellschaft», Berlin, 1951, N 11, 12.
219. Монюшко и его связи с русской музыкальной культурой. «Станислав Монюшко». М., Музгиз, 1952.

220. Монюшко в России. СМ, 1952, № 6. Перепечатано в «Журнале Польско-советского института». Варшава, 1952, № 1. Польский перевод: «Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego», 1952, N 1; «Muzyka», 1952, N 9—10; «Świat i My», 1952, N 43.
221. Письма Чайковского к чешским музыкантам. СМ, 1952, № 7.
222. Hudební styky národů Sovětského Svazu s Československem. «Hudební Rozhledy», 1952, N 18.
223. Словацкая книга о русской живописи. «Искусство», 1953, № 2. Чешский перевод: «Praha — Moskva», 1953, N 8.
224. Польские друзья Глинки. СМ, 1953, № 6.
225. Чайковский в Праге. СМ, 1953, № 7. Чешский перевод: «Sovětská hudba», 1953, N 3.
226. Станислав Монюшко [публикация письма к А. С. Даргомыжскому и нотных автографов с комментариями]. «Литературный архив», IV. Л., Изд-во АН СССР, 1953. Польский перевод: («List St. Moniuszki do A. S. Dargomyjskiego»). «Muzyka», 1954, N 5—6.
227. Дворжак и русская музыка. СМ, 1954, № 4. Чешский перевод: «Praha — Moskva», 1954, N 6.
228. Варшавский автограф Глинки. СМ, 1954, № 12.
229. Michał K. Ogiński i jego związki z kulturą rosyjską. «Muzyka», 1954, N 1—2.
230. Muzyka polska w Związku Radzieckim. «Muzyka», 1954, N 11—12.
231. Многолетний труд о песнях славян. «Славяне», 1954, № 6. Чешский перевод: «Praha — Moskva», 1954, N 7.
232. Sovětské zapisky Jana Korbeckého. «Praha — Moskva», 1954, N 2.
233. Mocná hrstka a česká hudba. «Hudební Rozhledy», 1954, N 20.
234. Письма Б. Сметаны и Ст. Монюшко к Э. Ф. Направнику. «Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР», вып. 14. М., Изд-во АН СССР, 1955.
235. Пражский Национальный театр в Москве. «Театр», 1955, № 9.
236. Поэзия Мицкевича в русской иполь-
- ской вокальной лирике. Сб. «Романсы русских и польских композиторов на слова Адама Мицкевича» [состав. и вступ. статья]. М., Музгиз, 1955.
237. Rosyjsko-polskie stosunki muzyczne. «Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego», 1955, N 1—2.
238. Muzyka polska w Rosji. «Przyjaźń», 1955, N 8, 9.
239. Юбилейные русские и украинские издания о Мицкевиче. «Славяне», 1956, № 3.
240. «Гражина» Б. Лятошинского. «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 9. М., Изд-во АН СССР, 1956. Польский перевод («Tematyka mickiewiczowska w twórczości Latošyna»): «Muzyka», 1957, N 2.
241. Tradycje uprawiania muzyki Chopina w Rosji i ZSRR. «Rocznik Chopinowski», 1. PWM, 1956. Русский текст («Шопен и русская музыкальная культура»): «Annales Chopin», 2. PWM, 1958.
242. Książki radzieckie o Chopinie. «Rocznik Chopinowski», 1. PWM, 1956. Русский текст («Русские книги о Шопене»): «Annales Chopin», 2. PWM, 1958.
243. O úkolech slavistiky v hudebně historické vědě. «Hudební Rozhledy», 1957, N 14—15. Польский перевод («O zadaniach slawistyki w muzykologii»): «Muzyka», 1958, N 3.
244. U źródeł muzyki słowiańskiej. «Ruch Muzyczny», 1957, N 13.
245. Zdroje slovanské hudby. «Slovanský prehled», 1957, N 8.
246. I rapporti italo-russi nella cultura musicale. Roma, «Rassegna sovietica», 1958, N 1 [текст доклада на итало-советском конгрессе во Флоренции].
247. Глинка и польская музыкальная культура. «Памяти Глинки». М., Изд-во АН СССР, 1958.
248. Об одном чешском замысле сборника, посвященного памяти Шопена. «Annales Chopin», 3. PWM, 1958.
249. Vzpomínáme Váši Suka. «Hudební Rozhledy», 1958, N 1.
250. Польская музыка в Советском Союзе. «Культура и жизнь», 1958, № 8. Английский, французский, немецкий и испанский переводы в параллельных изданиях журнала.

251. Rosyjsko-polskie stosunki muzyczne w wieku XVII i XVIII. «Muzyka», 1960, N 3 [tekst doklada na Międzynarodnym shopenowskim konгрессе w Warszawie].
252. С думой о Народной Польше (о трудах Чеслава Вычеха). «Вестник истории мировой культуры АН СССР». М., Изд-во АН СССР, 1960, № 6.
253. Лист и музыкальная культура славянских народов. «Вестник истории мировой культуры АН СССР». М., Изд-во АН СССР, 1961, № 6.  
Польский перевод: «Muzyka», 1961, N 4.
254. Szkic poematu symfonicznego «Jerzy Podiebrad» Modesta Musorgskiego. «Muzyka», 1961, N 4.  
Чешский перевод: «Hudební Rozhledy», 1962, N 12.
255. Drogi rozwoju rosyjsko-polskich związków muzycznych. «Życie i Myśl», 1961, N 9—10.
256. Развитие музыкальной науки в Польше и Чехословакии в 1945—1960 гг. «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», т. XXV. М., Изд-во АН СССР, 1962.
257. Powstanie 1863 r. i postępowa inteligencja rosyjska. «Życie i Myśl», 1963, N 3—4.
258. Музыкальная культура западнославянских народов, ее международные связи и мировое значение. «История, фольклор, искусство славянских народов». М., Изд-во АН СССР, 1963.
259. Введение к гл. 48 «Истории Югославии», в двух томах. М., Изд-во АН СССР. М., 1963.
260. Восстание 1863 года и русские музыканты. «Музыкальная жизнь», 1963, № 2.
261. Петербургский диплом Юльша Зарембского. СМ, 1963, № 2.
262. Muzyka polska w Związku Radzieckim. «Literatura Radziecka», 1963, N 2.
263. Роль Дворжака и его школы в развитии русско-чешских культурных связей. «Ученые записки Института славяноведения АН СССР», т. XXVI. М., Изд-во АН СССР, 1963.
264. Пути развития русско-польских музыкальных связей. Сб. «Русско-польские музыкальные связи» [под общей ред. И. Ф. Бэлзы]. М., Изд-во АН СССР, 1963.
265. Rosyjsko-polskie stosunki muzyczne w wieku XVII—XVIII. «The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin». Warszawa, 1963.
266. Музыковедение в западнославянских странах. 1945—1962. Сб. «Современное искусствознание за рубежом». М., «Наука», 1964.
267. Славяне и Восток [рец. на изд. ЮНЕСКО, совместно с акад. Н. И. Конрадом]. «Новое время», 1965, № 40.
268. Передовая русская интеллигенция и восстание 1863 г. Сб. «История и культура славянских народов» [ред. коллегия: И. Ф. Бэлза, В. Д. Королюк, И. С. Миллер]. М., «Наука», 1965.
269. Вклад польского народа в культуру человечества (к тысячелетию Польского государства). «Советское славяноведение», 1966, № 6.
270. Monografia o Ctrykowskim. «Советское славяноведение», 1967, № 1.
271. Музыкальные polonica XIX века в Советском Союзе. Сб. «*Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*». Kraków, 1967.
272. Связи Льва Толстого с Польшей. «Советское славяноведение», 1967, № 4.
273. О некоторых истоках музыкальной классики западнославянских народов. Сб. «История, культура, фольклор и этнография славянских народов», VI Международный съезд славистов (Прага, август 1968). Доклады советской делегации. М., «Наука», 1968.
274. Чешские и словацкие музыканты в России. Сб. «Пути развития и взаимосвязи русского и чехословацкого искусства». М., «Наука», 1970.  
Чешский перевод: Praha, 1974.
275. Век Просвещения и процесс формирования музыкальной классики западнославянских народов. «Вопросы первоначального накопления и национальных движений в славянских странах». М., «Наука», 1972.
276. Польско-русские литературные связи в XIX веке. «Вопросы литературы», 1973, № 2.

## V

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДА

277. Моцарт. Киев. Госполитиздат УССР, 1941.
278. О творческих направлениях в современной английской музыке. «Советская музыка», сб. 1. М., Музгиз, 1943,
279. Современная английская музыка. М., Изд-во ВКВШ, 1945.
280. Бернард Шоу — музыкальный критик. «Театральный альманах», кн. 6. М., ВТО, 1947.
281. «Тассо» Листа. М., Музгиз, 1951.
282. Высокая месса Баха [вступ. статья к русскому изданию]. М., Музгиз, 1955.
283. Вступительная статья к партитуре «Баллер» Равеля. М., Музгиз, 1955.
284. Вступительная статья к партитуре Симфонии Франка. М., Музгиз, 1955.
285. Моцарт. М., Изд-во Московской гос. филармонии, 1956.
286. Музыкальная культура современной Финляндии. СМ, 1957, № 5.
287. Памяти Сибелiusa. СМ, 1957, № 11.
288. Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. 12 [вступит. статья]. М., ГИХЛ, 1957.
289. Эдуард Эррио и его книга о Бетховене [вступ. статья]. «Эдуард Эррио. Жизнь Бетховена» [перевод с французского Георгия Эдельмана под ред. Игоря Балзы]. М., Музгиз, 1959.
- Второе изд.: 1960; Третье изд.: 1968; Четвертое изд. печатается.
290. Клод Дебюсси [вступ. статья]. *Клод Дебюсси. Собрание сочинений для фортепиано в шести томах*, т. 1. М., Музгиз, 1961.
291. Франц Верфель и Джузеппе Верди [вступ. статья]. *Франц Верфель. Верди*. М., ГИХЛ, 1962.
292. Фортепианное творчество Мориса Равеля [вступ. статья]. *Moris Ravel. Сочинения для фортепиано в трех томах*, т. 1. М., Музгиз, 1962.
293. Бернард Шоу. О музыке и музыкантах [общая ред. и вступ. статья]. М., «Музыка», 1965.
294. Об одной публикации профессора Яна Рацка. *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské univerzity. Ročník XIV*, F-9. Brno, 1965.
295. Повесть о жизни и гибели Моцарта [послесловие]. *Дэвид Вейс. Возвышенное и земное*. М., «Прогресс», 1970.
296. Капельмейстер Иоганнес Крейслер. *Э. Т. А. Гофман. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники* [отв. ред. И. Бэлза]. М., «Наука», 1972.
- Польский перевод: «Przegląd Humanistyczny». Warszawa, 1974, N 3.

## VI

## ДАНТЕ

*Общая редакция  
дантовологических работ  
и вступительные статьи в сборниках*

297. Данте и славяне. М., «Наука», 1965.
298. Дантовские чтения, 1968. М., «Наука», 1968.
299. Дантовские чтения, 1971. М., «Наука», 1971.
300. Дантовские чтения, 1973. М., «Наука», 1973.

*Статьи*

301. Данте и культура славянских народов. «Советское славяноведение», 1965, № 4.

302. Заметки о звуковом строем дантовского стиха. «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XXIV, вып. 6. М., «Наука», 1965.
303. Данте и славяне. Сб. «Данте и славяне». М., «Наука», 1965.
304. Francesco Flora, Dante e la Russia. «La Parola del Popolo», Vol. XVI, 76. Roma, 1966.
305. Выдающееся достижение словацкой дантовологии. «Советское славяноведение», 1966, № 2.
306. Новая немецкая монография о Данте. «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XXV, вып. 4. М., «Наука», 1966.
307. Некоторые итоги Дантовского года в славянских странах. «Известия АН

- СССР», ОЛЯ, т. XXVI, вып. 2. М., 1967.
- Польский перевод (*«Rok Dantego w krajach słowiańskich»*): *«Życie i Myśl»*, Warszawa, 1967, N 7—8.
308. Польский романтизм и Данте. Сб. «Дантовские чтения, 1968». М., «Наука», 1968.
309. Размышления Мандельштама о Данте. Сб. «Дантовские чтения, 1968», М., «Наука», 1968.
- Итальянский перевод: *«Rassegna sovietica»*. Roma, 1970, N 4.
310. Украинский перевод «Чистилища». «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XXVIII, вып. 5. М., «Наука», 1969.
311. На полях «Божественной комедии». Сб. «Дантовские чтения, 1971». М., «Наука», 1971.
312. Reperkusje Dantego w powieści Hemingwaya. *«Życie i Myśl»*, 1971, N 4.
313. Данте и современность. «Вестник Академии наук СССР». М., 1971, № 9.
314. Beatrixe. Некоторые проблемы современной дантологии. Сб. «Дантовские чтения, 1973». М., «Наука», 1973.
315. La somma sapienza. Сб. «Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа». М., «Наука», 1973.
316. Приор Флоренции. «Всесвіт», 1971, № 9.

## VII ПУШКИН

317. Работа над пушкинскими текстами. РМ, 1937, № 2.
318. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., Музгиз, 1953.
319. Моцарт и Сальери (об исторической достоверности трагедии Пушкина). «Пушкин. Исследования и материалы», т. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962.
- Польский перевод (*Historyczna prawda w tragedii Puszkinia «Mozart i Salieri»*): *«Życie i Myśl»*, 1962, N 1—2.
320. Пушкин в польских источниках 20-х годов XIX века. «Литература славянских народов», вып. 7. М., Изд-во АН СССР, 1962.
321. Пушкин в кругу польских друзей. «Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. Сборник статей к 70-летию акад. М. Н. Тихомирова». М., Изд-во восточной литературы, 1963.
322. Puškinova tragédie o usmrcení Mozarta. *«Zprávy Bertramky»*, 32, Praha, 1963.
323. О сюжетной основе пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери». «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XXIII, вып. 6. М., «Наука», 1964.
324. Вступительная статья (Zum Geleit). *Johannes Dalchow. Gunther Duda. Dieter Kerner. W. A. Mozart. Die Dokumentation seines Todes*. Pähl, 1966.
325. Виктор Кизеветтер о Пушкине. Сб. «Славянская историография и археография». М., «Наука», 1969.
326. Пушкин и польская культура. Сб. «Польско-русские литературные связи». М., «Наука», 1970.
327. Пушкин и Ян Потоцкий. Сб. «Искусство слова». М., «Наука», 1973.
328. Дорога Пушкина на Запад. Сб. «Русская классическая литература в зарубежной критике». М., Гослитиздат, 1974.

## VIII VARIA

329. Проблема ортофонической записи музыкальных инструментов. «Научно-технический сборник НИТОКФ». Киев, 1936, № 2—3.
330. К вопросу о настройке музыкальных инструментов. РМ, 1938, № 3 [совместно с П. П. Барановским].
331. Дуализм интервалов и преподавание сольфеджио. РМ, 1938, № 5 [совместно с П. П. Барановским].
332. Изобразительные искусства и музыка. «Образотворчее мистецтво», 1939, № 10.
333. Опера и современность. «Театр», 1946, № 10.
334. Автор «Арсенала». Сб. «Спогади про Александра Довженка», Киев, «Дніпро», 1973.

IX  
ADDENDA

- 335. Развитие этических концепций польского романтизма. «История, культура, этнография и фольклор славянских народов». VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., «Наука», 1973.
- 336. Коперник и польская культура. Сб. «Николай Коперник. К 500-летию со дня рождения». М., «Наука», 1973. Польский перевод: («W atmosferze Polskiego Renesansu»). «Argumenty», 45. Warszawa, 1973.
- 337. Советско-польские культурные связи в межвоенный период. Сб. «Stosunki polsko-radzieckie 1917—1939». Warszawa, PAN, 1973.
- 338. Литература романтизма и музыка. Сб. «Европейский романтизм». М., «Наука», 1973.  
Английский и венгерский переводы в параллельных изданиях Венгерской Академии наук («Az európai romantika», Budapest, 1975).
- 339. Polska kultura muzyczna i E. T. A. Hoffmann. «Notatki Płockie», 5/74. Płock, 1973.
- 340. Предисловие к кн.: Ежи Коссак. Ленин и культура (перевод с польского). М., «Прогресс», 1974.
- 341. «История Плоцка». «Советское славяноведение». 1974, № 6.  
Польский перевод: «Notatki Płockie». Płock, 1975.
- 342. Книга о Яне Неруде. «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XXXIII, вып. 6. М., «Наука», 1974.
- 343. Niektóre rysy etyczne polskiego romantyzmu; Inspiracje dantejskie. «Studia filozoficzne». Warszawa, 1974, N 7.
- 344. Skice k symfonické básni Musorgskiego o «husitském králi». «Svazky, vztahy, paralely». Opus Musicum. Brno, 1973.
- 345. Slovanské rysy v tvorbě Ljatošinského. «Svazky, vztahy, paralely». Opus Musicum. Brno, 1973.
- 346. Portrety romantyków. Warszawa, «PAX», 1974.
- 347. Národní tradice českého symfonismu. «Česká hudba světu, Svět české hudby». Praha, 1974.
- 348. Роль музыки в формировании театра западно-славянских народов. М., «Наука» (в печати).
- 349. Пушкин и русская художественная культура. Ереван (в печати).
- 350. Вклад славянских народов в мировую культуру. М. (в печати).
- 351. Rola Akademii Nauk w rozwoju rosyjskiej muzyki klasycznej i muzyki radzieckiej. Warszawa, «Muzyka», 1975, N 2.
- 352. Литературные памятники. «Вестник Академии Наук СССР». М., 1973, № 11.

*Принятые сокращения*

- |   |   |
|---|---|
| АН — Академия наук  | Л — Ленинград                                     |
| ВКВШ — Всесоюзный комитет по делам высшей школы               | М — Москва  |
| ВТО — Всероссийское театральное общество                      | Музгиз — Государственное музыкальное издательство |
| ГИХЛ — Государственное издательство художественной литературы | ОЛЯ — Отделение литературы и языка                |
| ИЛ — Издательство иностранной литературы                      | PM — журнал «Радянська музика»                    |
|   | СМ — Журнал «Советская музыка»                    |
|   | PWM — Polskie Wydawnictwo Muzyczne                |

В данный список не включены статьи в советских и зарубежных энциклопедиях а также газетные статьи и небольшие журнальные статьи и заметки, опубликованные в советских и зарубежных периодических изданиях, в том числе в следующих:

«Правда», «Известия», «Труд», «Комсомольская правда», «Советское искусство», «Литературная газета», «Литература и искусство», «Ленинградская правда», «Советская музыка», «Музыкальная жизнь», «Литература и жизнь», «Советская культура», «Огонек», «Вечерняя Москва», «Красный флот», «Красная звезда», «Вечерний Ленинград», «Музыка», «Славяне», «Театр», «Искусство», «Искусство кино», «Пионерская правда» «Советская Украина», «Правда Украины», «Кузбасс», «Молодежная эстрада», «Челябинский рабочий», «Бюллетень ВОКС», «Бюллетень», «Информационный сборник Союза Советских композиторов СССР», «Иностраниая литература», «Советская Башкирия», «Гродненская правда», «Советская Литва», «Советская Латвия», «Полярная правда», «Марийская правда», «Удмуртская правда», «Вечерняя Уфа», «Советская Мордовия», «Южная правда», «Молодой ленинец», «Калининградская правда», «Заря», «Кавказская здравница», «Комсомолец», «Коммунар», «Сельская газета», «Вечерний Ростов», «Коммунист Таджикистана», «Волжский комсомолец», «Алтайская правда» — на русском языке.

«Радянська Україна», «Комуніст», «Вісти», «Радянська музика», «Театр», «Театральна декада», «Образотворче мистецтво», «Радянське мистецтво», «Пролетарська правда», «Радянська Буковина», «Комсомолець України», «Київська правда», «Літературна газета», «Литература і мистецтво», «Кіно», «Радянська культура», «Всесвіт» — на украинском языке.

«Trybuna Ludu», «Głos Radziecki», «Przyjaźń», «Życie Warszawy», «Przegląd kulturalny», «Kraj Rad», «Muzyka», «Ruch Muzyczny», «Słowo Powszechny», «Wolność», «Słowo Tygodnia», «Świat i My», «Kultura i życie», «Kierunki», «Widnokrąg», «Stolica» — напольском языке.

«Rude Právo», «Literárni Noviny», «Hudební Rozhledy», «Mlada fronta», «Zprávy Bertramky» — на чешском языке.

«Pravda», «Slovenská hudba», «L'ud» — на словацком языке.

«International Literature», «Culture and Life», «Soviet Literature», «Moscow News», «The Musical Times», «Tempo», «Music and Letters», «The Musical Quarterly», «Modern Music», «The Musician» — на английском языке.

«Musik und Gesellschaft», «Die Brücke», «Österreichische Zeitung» — на немецком языке.

«Nouvelles de Moscou», «La Littérature Sovietique», «La Culture et la Vie» — на французском языке.

«Работническо дело», «Радио-преглед» — на болгарском языке.

«Veac Nou», «Probleme de muzica» — на румынском языке.

«Musicke Novine» — на сербском языке.

«Советский вестник» — на корейском языке.

## *Список изданных музыкальных произведений*

- op. 5 Четыре прелюдии для фортепиано. Киев, 1929. Второе изд., 1974.
- op. 6 Струнный квартет. Киев, 1941. Второе изд. (партитура и голоса): М., 1944.
- op. 7 Три стихотворения А. Ахматовой и И. Бунина для голоса и фортепиано. Киев — Москва, 1939—1946.
- op. 8 Первая симфония. Партитура. Киев — Москва, 1943.
- op. 9 Этюд-картина для фортепиано. Киев 93).
- op. 10 № 1. Ноктюрн для симфонического оркестра. Партитура. М., 1946.
- op. 13 Вторая симфония. Партитура. М., 1946.
- op. 15 Шесть четверостиший для голоса и фортепиано. Киев, 1934.
- op. 16 Колыбельная, легенда и похоронный марш для фортепиано. Лейпциг, 1928—1930.
- op. 17 -bis. Аянданте из Концерта для органа с оркестром. Переложение для фортепиано. Киев, 1930. Второе изд. (новая редакция): М., 1975.
- op. 18 Концерт для фортепиано с оркестром (переложение для двух ф-но). Киев, 1931.
- op. 19 Два стихотворения А. Блока для голоса и фортепиано. М., 1946.
- op. 22 Воспоминания. Цикл пьес для фортепиано. Киев — Москва, 1930—1945.
- op. 25 Два ноктюрна для фортепиано. Лейпциг, 1929.
- op. 26 Четвертая соната для фортепиано. Москва — Вена, 1929. Второе изд.: 1975.
- op. 27 Две баллады Т. Шевченко для голоса и фортепиано. Киев, 1939.
- op. 29 Пятая соната для фортепиано (Памяти Ф. Шопена). Киев, 1940.
- op. 30 Анчар. Поэма для голоса и симфонического оркестра на слова А. С. Пушкина. Партитура. М., 1947.
- op. 31 Лирическая поэма (вторая часть Третьей симфонии). Партитура. М., 1944.
- op. 32 Шесть стихотворений А. Пушкина для голоса и фортепиано. М., 1947.
- op. 33 № 1. Прометей. Баллада Н. Ушакова для голоса и фортепиано. Киев, 1940.
- op. 34 Два стихотворения М. Лермонтова и У. Шекспира для голоса и фортепиано. М., 1941—1946.
- op. 36 Увертюра для симфонического оркестра. Партитура. Киев — Москва, 1944.
- op. 37 Соната-баллада № 2 для фортепиано и виолончели. М., 1943.
- op. 38 Три стихотворения А. Пушкина, А. Блока и А. Ахматовой для голоса и фортепиано. М., 1944—1948.
- Смерть Делеклюза. Баллада на стихи Н. Терещенко для голоса и фортепиано. Киев, 1931.

## Указатель имен \*

- Абель И. 69, 74  
Аберт Г. 188, 189  
Агаронян Р. 177  
Адам Г. 216, 217  
Адамек К. В. 101  
Аквилиус Пражский Т. 195  
Александр I 21  
Алексей, царь 88  
Алпатов М. А. 229  
Д'Альбер Э. 210  
Андреев А. Н. 36  
Андрей, король 225  
Андроник II 219  
Аникст А. А. 128  
Анфантен 241  
Араго Д. Ф. 243  
Арайя Ф. 171  
Арбес Я. 100  
Ариосто Л. 57  
Аркадельт Я. 198  
Аррау К. 7  
Артемьев В. 177  
Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) 178  
Асеев Н. Н. 66  
Аулиценский В. З. 195  
Ауэр Л. С. 176, 177  
Ахматова А. А. 36—38  
Байо де Саль П. М. Ф. 174, 175  
Байрон Дж. Н. Г. 27, 57  
Бакунин М. А. 151  
Балакирев М. А. 115  
Балиони А. 186  
Балланш П. С. 132, 138  
Бальзам Оноре де 57, 132, 136, 138, 146, 148  
Бальмонт К. Д. 38  
Бантыш-Каменский Д. Н. 21—24, 26—29  
Барак Й. 122  
Баратынский Е. А. 175  
Баринова Г. В. 177  
Бартницакая К. 78  
Барток Б. 166, 201  
Бах И. С. 162, 163  
Баччарелли М. 70, 72, 78, 79, 81, 82  
Безекирский В. В. 176  
Бездонный И. С. 177  
Беккер Г. 209  
Белецкий Я. 59  
Белинский В. Г. 151  
Белосельский А. М. 173  
Бель К. 254  
Бель М. 254  
Бельский И. 229, 231  
Бельский М. 229, 231—233  
Бениер А. 74  
Беранже П. Ж. де 147  
Берк Ф. А. 254  
Берлиоз Г. 32, 145, 147, 150, 208  
Берх В. Н. 26  
Бестужев А. А. 27  
Бетховен Л. ван 145, 148—150, 162, 163, 167, 189, 207, 208, 210, 212  
Благой Д. Д. 189  
Бланк А. 80, 82  
Блоньский Р. 240  
Блюме Ф. 180, 190  
Богатырев П. Г. 100  
Богдановский К. 239, 240  
Богуславский В. 158  
Бодлер Ш. 132, 134—136, 138, 147, 148  
Боздех Э. 115
- Болеслав Храбрый 231—233  
Бомарше (П. О. Карон) 180  
Бондини П. 182  
Борев Ю. Б. 65  
Бори И. 250, 252, 257  
Бородин А. П. 7, 151  
Босси М. 209  
Босх И. 37  
Брамс И. 167, 206, 210  
Браудо Е. М. 189  
Брейгель П., старший 37  
Бремон 90  
Бродовский А. 80—82  
Бродовский Ю. 80  
Броли де 147  
Брукнер А. 203  
Будил В. 100  
Буонарроти Ф. 236  
Бурмester В. 211  
Бурхардт (Буркард или Брокард) 216  
Бучек И. 250, 254—256  
Бюше Ф. 246  
Бялокозович Б. 9  
Вагнер Р. 143, 145, 147, 148, 150, 154, 158, 200, 201, 204, 208  
Вайнгарптер Ф. 203, 207, 209  
Ваккенродер Г. 144  
Валлас Л. 32  
Валлес Ж. 147  
Валуа К. 225, 226  
Вальтер Б. 210, 211  
Ванойе 90  
Ванькович В. 82  
Ваповский Б. 228  
Варенн Ш. С. де 74, 77, 79  
Ватсон М. В. 36

\* Указатель составлен Т. Е. Киселевой.

- Вацлав II 215  
 Вацлав III 215  
 Вебер К. М. 149  
 Вейс И. 78, 190  
 Вейсс Д. 189  
 Венчик А. 239  
 Венцковский В. 241, 242  
 Венявский Г. 176  
 Верачини Ф. М. 176  
 Вергилий П. М. 139  
 Верди Дж. 147  
 Верокай Дж. 171  
 Венцель Я. 189  
 Виардо Гарсия М. 32  
 Виардо Гарсия П. 32  
 Виральди А. 170  
 Виган Г. 205  
 Викторин-и-Санта Круц 254  
 Виланд Х. М. 256, 257  
 Вилимек Й. Р. 126  
 Виллани Ф. 81  
 Винницкий А. 237, 238  
 Винтер Э. 248  
 Виньи А. де 57  
 Виотти Дж. Б. 173, 175  
 Вислоцкий С. 7  
 Виткевич С. И. 144  
 Виченик А. 179, 190  
 Владислав Локеток 216  
 Вознесенский А. А. 37  
 Войняковский К. 71  
 Вокульский Г. 242, 243  
 Вольский 158  
 Вольтер (Ф. М. Аруэ) 116  
 Вольф И. 247  
 Вондрачек Я. 106—108, 113  
 Воровский В. В. 56  
 Воцдялек Ф. 98, 101  
 Врхлицкий Я. 56  
 Вуччи 21  
 Выка К. 56, 57, 61, 62  
 Выслуужил И. 201  
 Вэстин Е. 94, 96  
 Вяземский П. А. 27, 175  
  
 Габриэль И. 106  
 Гавинье П. 175  
 Гавронский А. 87  
 Гайк В. 101, 254—256  
 Галек В. 114, 115, 118, 119  
 Гали Аноним 231, 232  
 Галлуа Ж. 32—34  
 Галуппи Б. 171  
 Гамбургер Г. 252  
 Ганка В. 117  
 Ганслик Э. 145  
 Гарант К. 192  
  
 Гаррас А. 175  
 Гарсия Лорка Ф. 42  
 Де Гатти де Гамон З. 85  
 Гауди Ф. 57  
 Гваньини А. 229  
 Гвардазони Д. 183, 184  
 Гегель Г. В. Ф. 122, 142  
 Гейер Ш. 208  
 Гейне Г. 57, 132  
 Геллерт Х. 250, 255  
 Гельмольт 215  
 Гендель Г. Ф. 163  
 Генччи М. 209  
 Георгий Черный (Карагеоргий) 17—31  
 Гербель Н. В. 117  
 Гердер И. Г. 259  
 Герцен А. И. 142, 143  
 Герцфельд В. 208  
 Гесиод 130  
 Геснер С. 250  
 Гете И. В. 57, 116, 143, 147, 251  
 Гепольд С. 236, 237  
 Гизо Р. К. 147  
 Гильмер К. 102  
 Гинзбург Л. С. 170, 177  
 Гинзбург С. Л. 176  
 Глазунов А. К. 208  
 Глез 132  
 Глейм И. В. 250  
 Глинка М. И. 11, 115, 151, 159, 175  
 Глиэр Р. М. 7  
 Глумцов А. Н. 173  
 Гневковский Ш. 102  
 Гоголь Н. В. 33, 36, 37, 151  
 Гойя Ф. 36—55  
 Гол Я. 108  
 Гольдмарк К. 207, 208  
 Гольдони К. 91, 93, 208  
 Гольцбах 108  
 Гомер 57, 130  
 Гончаров И. А. 39  
 Горина Л. В. 217  
 Горчин Я. 230  
 Готшед И. 249, 250  
 Готье Т. 135, 148, 151, 152  
 Гофман К. 205  
 Гофман М. 207  
 Гофман Э. Т. А. 37, 57, 132, 143  
 Грасси И. 70  
 Граун И. Г. 173  
 Григ Э. 208  
 Григорович К. К. 176  
 Григорьев А. А. 124  
  
 Грим 81  
 Гросс А. 241, 242  
 Грушецкий Г. 243  
 Губай Е. 211  
 Гулинская З. К. 13  
 Гумпердинг Э. 207  
 Гурка О. 215, 216  
 Гус Я. 193, 194, 196, 251  
 Гутман Н. Г. 177  
 Гюбнер А. 171  
 Гюбнер И. 171  
 Гюго В. 146, 147  
 Гютри У. К. 130, 132  
  
 Давид В. 242  
 Давид Ж. Л. 80  
 Давидович Ю. 238  
 Далольо Д. 171  
 Дамель Я. 82  
 Данилов С. С. 124  
 Данте 10, 57, 116, 137—139  
 Даргомыжский А. С. 159  
 Дартней 96  
 Дворжак А. 8, 13, 159, 199, 200, 204, 206, 208, 209, 211  
 Дебюсси К. 33—35, 144, 164, 201  
 Декарт Р. 42  
 Делакруа Э. 130—132, 134—139, 147—150, 152  
 Делиб Л. 208  
 Делиус Ф. 207  
 Дембовский Э. 58, 241—243, 245, 246  
 Демольеर 85  
 Державин Г. Р. 48  
 Дестю де Траси А. 146  
 Деций И. 228  
 Дзвицкий К. 236—238  
 Дзвонковский В. 241, 243  
 Диоклетиан 220  
 Длугош Я. 228  
 Дмоховский Ф. С. 237  
 Добнер Г. 250, 252, 254—256  
 Добровский И. 259  
 Добролюбов Н. А. 44, 55  
 Довженко А. П. 7  
 Домье О. 147  
 Достоевский Ф. М. 18, 31, 33, 37  
 Доуха Ф. 116, 117  
 Драгутин 220  
 Драницников В. А. 8  
 Друцкий-Любецкий К. Ф. 75  
 Дулов Г. Н. 176

- Думчев К. Н. 176  
 Дуниас М. 173  
 Дурих Ф. 252  
 Душек Ф. К. 182, 187  
 Душкина И. 182  
 Дьяков В. А. 236, 241, 244, 245  
 Дюкас И., см. Лотреамон  
 Евришид 57, 64  
 Елинек 102  
 Еловицкий А. 243  
 Ельский К. 79  
 Еритца М. 204  
 Жаквин Г. фон 182  
 Жан Поль (Рихтер) 122, 143  
 Жеромский С. 66  
 Живкович 21  
 Жочек 108  
 Журковский М. 9  
 Завиша А. 236—238  
 Загейский С. Р. 195  
 Залесский Ю. 57  
 Заливский Ю. 236—238  
 Замысловский Е. 230  
 Звонарж Л. 193  
 Земовит 231  
 Зитте А. 247  
 Золя Э. 147, 152  
 Зоненфельз Й. фон 249, 250  
 Зоненфельз Ф. фон 250  
 Зюсмайер Ф. К. 184  
 Иван Грозный 228  
 Ивашкевич Я. 9  
 Иероним Пражский 193, 194, 196  
 Иззи Т. 32, 33  
 Иосиф II 183  
 Ирасек А. 112  
 Кабанис П. Ж. 146  
 Кабэ Э. 241  
 Кавеняк Г. 241  
 Казалье П. 210, 211  
 Калашников Н. И. 239  
 Кальдерон де ла Барка П. 57, 64  
 Каменский Г. 241  
 Каналетто (Каналь А.) 70, 72  
 Каноббино К. 171  
 Кант И. 142  
 Капет Л. 33  
 Карагеоргий, см. Георгий  
 Черный  
 Караджич В. 18  
 Карамзин Н. М. 26  
 Карл IV 257  
 Карл Великий 253  
 Карл Роберт Венгерский 225  
 Карпинский А. 241, 242  
 Карчевский А. 238  
 Кашка Я. 99, 100, 106, 128  
 Квапил Я. 100  
 Кеведо-и-Вильегас Ф. 42  
 Кейслер И. Г. 252, 253  
 Келер Ш. 216  
 Кернер Д. 179, 190  
 Кетчер Н. Х. 117  
 Кинский, гр. 171  
 Кинтана М. дон 36  
 Кирдкали 17  
 Кирилл 232  
 Кириллов Н. 175  
 Кислинг Б. 78, 80  
 Киттл А. 118  
 Клейст А. фон 186, 250  
 Клеменс-ион-Папа Я. 197  
 Клиццера В. К. 102, 104, 106, 110—112, 115  
 Коган Л. Б. 177  
 Козолупова М. С. 177  
 Козьмия В. 57  
 Кокуляр А. 82  
 Колар Й. И. 99, 116, 122, 123, 125—128  
 Колар Ф. Р. 126—128  
 Колембка С. 237  
 Колесса Ф. М. 201  
 Коллонтай Г. 69  
 Кольбе Т. 56  
 Конарский Ш. 86, 238  
 Конопницкая М. 66  
 Конрад Н. И. 67  
 Конрат А. 210  
 Констан Б. 246  
 Концати К. 170  
 Корелли А. 170, 175, 176  
 Корнгольд В. Э. 210  
 Королюк В. Д. 228  
 Костер Ш. де 6  
 Костищко Т. 62, 69, 82, 235  
 Котрба В. 192  
 Кохановский И. 81  
 Кохановский Я. 57  
 Коцебу А. 111  
 Кошкарев И. Д. 175  
 Крамериус В. 101  
 Красинский З. 65  
 Краус А. 247, 256  
 Краус К. 7  
 Крашевский Ю. И. 117, 154, 158  
 Крейслер Ф. 175, 211  
 Крейцер Р. 174  
 Кремповецкий Т. 237  
 Кретлов И. 79  
 Креп Г. 209  
 Кржижковский П. 199, 200  
 Крикбоом М. 33  
 Крихубер И. 74  
 Крумловский Ф. К. 102  
 Крылов И. А. 151  
 Кубелик Я. 211  
 Куглер 36  
 Кудрявцев Т. 230  
 Куинджи А. И. 37  
 Кукольник Н. В. 175  
 Кулаковский П. А. 20  
 Кулешов В. И. 38  
 Куллас И. 102  
 Курпинский К. 158, 189  
 Курц З. 209, 211  
 Кущенов-Дмитриевский Д. Ф. 174  
 Кшешек Э. 168  
 Ладецкий Я. 100, 112  
 Лакордер Ж. Б. А. 147  
 Ламартин А. де 57  
 Ламенне Ф. Р. де 132, 147, 239, 242—246  
 Лампи Ж. Б. 70  
 Лампи Ф. Х. 71, 73, 74  
 Ланцеделли 181  
 Лапонерей А. 239, 243, 246  
 Ларомигьер П. 146, 147  
 Лауб Ф. 176  
 Лебрен А. 78, 79  
 Лев Галицкий 225  
 Леве Ф. 203, 207, 210  
 Левенштейн Б. 248, 249  
 Левит К. 243  
 Левитан И. И. 38  
 Левицкий Ц. 244  
 Лейбниц Г. В. 142  
 Лелевель И. 85, 236, 237, 242  
 Леман Ф. 78, 80  
 Лемберг Э. 248  
 Ленартович Т. 154  
 Ленгольд К. П. 174  
 Леопольд II 183, 187, 188  
 Лёпер Х. 252  
 Лермонтов М. Ю. 61, 151

Леру П. 241, 246  
Лессинг Г. 250, 253, 256, 259  
Летрон Л. 74  
Лех 228  
Лешанский П. 195  
Лешко, король 230  
Ливанова Т. Н. 172, 173  
Линева Е. Э. 201  
Липранди И. П. 21, 24  
Лист Ф. 132, 134, 147, 203, 206  
Лихачев А. Т. 230  
Лихновский К. 183  
Лолли А. 171  
Ломбардини-Сирмен М. 172  
Ломоносов М. В. 252  
Лоренц С. 67, 72  
Лотреамон (Дюкасс И.) 147  
Лохер Т. 248  
Лудикар П. 204  
Луйтон К. 198  
Лукашевич В. 246  
Лутц 102  
Львов А. Ф. 175  
Львов Н. А. 173  
Людкевич С. Ф. 201  
Людовик XVI 187  
Люгюз 95  
Лятошинский Б. Н. 5, 7

Магистретти Л. 209  
Мадзини Дж. 236, 238  
Мадонис Л. 171  
Маэргрофер 102  
Майер Р. 210  
Македонские, братья 21  
Малер Г. 203, 207, 211  
Малларме С. 152  
Мальчевский А. 57  
Малый Я. 117  
Манен Ж. 210  
Манн Т. 144  
Мантуани Й. 193  
Манфредини В. 171  
Марат Ж. П. 244  
Марахов Г. И. 238  
Мария Антуанетта 187  
Мария Людовика 187  
Мария Стюарт 59, 60  
Мария Тереза 253  
Маркс К. 21, 147, 248, 249  
Маркузе Л. 210  
Мартен Л. Э. 242, 243  
Мартен Ф. 169  
Мартини Дж. 173

Мартини К. 249  
Марто А. 211  
Мартынов Л. Н. 61  
Матейко Я. 66  
Матейчек А. 108  
Майдола К. 186  
Медведев С. 234  
Мейербер Дж. 153  
Мелихар Я. 106  
Мендельсон-Бартольди Ф. 204  
Мендельсон М. 256  
Мериме П. 17, 18  
Мерлин Д. 74  
Мерсье 90  
Мессиен О. 168  
Метастазио П. А. 186  
Мейзель Г. 252  
Мефодий 232  
Меховский М. 228  
Мешко, кн. 231, 232  
Микоцец Ф. Б. 116  
Милош Обренович 21  
Милутинович 22  
Миндог, кн. 59  
Мира (Педрилло) П. 171  
Мисалева Г. 86, 235, 246  
Михаловский П. 72, 83  
Мицкевич А. 10, 17, 35, 56–60, 147, 154, 156, 242, 243  
Мишле Ж. 147  
Мишик М. В. 79  
Молина 90  
Мольер Ж. Б. 93, 116  
Монсе И. В. 250  
Монте Ф. де 197  
Монти Н. 81  
Мончинский А. 74  
Монюшко С. 153–160  
Морини Э. 211  
Мостовская А. 57  
Мострас К. Г. 177  
Мохнаткий М. 242  
Моцарский Я. 240  
Моцарт В. А. 144, 148–150, 179–189, 208, 252  
Моцарт К. 183, 188  
Моцарт К. Т. 186  
Моцарт Л. 173, 179, 180  
Моцарт Н. 179, 180  
Мочалов П. С. 124  
Мошина И. 100, 128  
Мусоргский М. П. 151, 159, 166  
Мысливек И. 182  
Мюллер А. 116

Мюссе А. де 146  
Мясковский Н. Я. 7

Надсон С. Я. 43  
Нансье 90, 91  
Наполеон I 146, 244  
Наполеон III 87  
Нардини Н. 173, 174  
Нарышкина Н. 88–92  
Небеский В. Б. 117  
Невлер В. Е. 238  
Небдал О. 202–212  
Недков Б. 215  
Недович 21  
Неедлы В. 102  
Неедлы З. 11, 99, 100, 107  
Некрасов Н. А. 36–40, 43, 44, 46, 48–50, 52, 54, 55, 117  
Немечек Ф. К. 182, 185  
Немцевич Ю. У. 156  
Нерваль Ж. де 148  
Неруда Я. 100, 115, 118, 119, 123–125, 127, 128  
Неттль П. 182, 190  
Николай X. Ф. 256  
Николай I 150, 151, 242  
Нилиус Р. 210  
Ниссен Н. 183–188  
Ницше Ф. 150  
Новак В. 18  
Новак Л. 206  
Новалис Ф. 142  
Новелло В. 185, 188–190  
Новелло М. 185, 189, 190  
Нодье Ш. 132  
Норблен Ж. П. (Норблин Ян) 70, 72, 79  
Норвид Ц. К. 133

Обер Д. Ф. 147  
Обухова Н. А. 8  
Овидий П. Н. 57  
Д'Овины 81  
Огиньский М. К. 9, 156  
Одоевский В. Ф. 172, 175, 176

Одынец А. Э. 57  
Ойстрах Д. Ф. 177  
Ойстрах И. Д. 177  
Д'Оливе Ф. 130, 132, 135, 136  
Ольшевский М. 239  
Орлов М. Ф. 24  
Орловский А. О. 72, 80, 83  
Осиньский Л. 57  
Оффенбах Ж. 147

- Паирова А. 108  
 Панченко А. М. 233  
 Панпроцкий Б. 229  
 Парот 243  
 Паскаль Б. 244  
 Патер У. 144, 145  
 Паумгартнер Б. 180, 184, 186, 188, 190, 210  
 Пахта Я. И. 182  
 Пашуто В. Т. 217  
 Паззиелло Дж. 171  
 Педлер И. 253  
 Пекарж И. 248  
 Пельцль Ф. 247, 250, 257  
 Перов В. Г. 37  
 Петр I 25, 88  
 Петр III 171  
 Петраш И. 249  
 Петробелли П. 170  
 Петров В. Р. 8  
 Петрушка Я. 98, 101  
 Пешка Ю. 80  
 Пиантанида Дж. 171  
 Пигарев К. В. 38  
 Питер И. 250  
 Пифагор 130  
 Пичман Ю. 78  
 Платон 130, 135  
 Плоньский М. 72, 80  
 По Э. А. 132, 144—146  
 Поганка Я. 192, 193  
 Погорский М. 115  
 Подолинский М. 80  
 Полевой Н. А. 27  
 Полоньский 72  
 Поль В. 154  
 Полякин М. Б. 176  
 Помян К. 144  
 Понте Л. да 180, 183  
 Попель З. 244  
 Попов А. Н. 231, 232  
 Поржиченский (Порице-нус) М. Ю. 195, 196  
 Порта Т. 172  
 Прево Г. М. 74, 75  
 Пристер Е. 250  
 Прокоп И. А. 102  
 Прокофьев В. Н. 40, 54  
 Прокофьев С. С. 150, 201  
 Прохазка Я. 129  
 Прудон П. Ж. 241  
 Пубичка Ф. 257  
 Пугачев Е. И. 27  
 Пуньянин Г. 172—174  
 Пуркине К. 119  
 Пуркине Я. Е. 116—121  
 Пуссэн Н. 135
- Пухмайер А. 102  
 Пушкин А. С. 10, 17, 18, 20—28, 30, 31, 33, 36, 150, 175, 189  
 Пфитцнер Г. 203  
 Пфлегер-Моравский Г. 115  
 Пшевлоцкий К. 243  
 Пышин А. Н. 110  
 Пюро И. 243  
 Пясецкий П. 229
- Равель М. 164  
 Радоуш М. 197  
 Разин С. Т. 30  
 Распайл Ф. 241—243, 246  
 Ратнер Н. Д. 248  
 Раутенштраух Ш. 252  
 Рахманинов С. В. 7, 151  
 Регер М. 165, 167  
 Регулус С. 195  
 Рейдлингер 80  
 Рембо Ж. А. 147  
 Репин И. Е. 37  
 Ригер И. 249  
 Ризенер А. Ф. 74  
 Римский-Корсаков Н. А. 7, 166, 201, 208, 209  
 Ритчик Ю. И. 114  
 Рихман Г. В. 252  
 Рихтер, см. Жан Поль  
 Рихтер К. Ф. 174  
 Робеспьер М. 244  
 Рогов А. И. 227—230, 232  
 Роде П. 174, 175  
 Родэн О. 136  
 Розенталь В. Ю. 7  
 Ройко К. 247  
 Роллин Э., см. Чиньский Я.  
 Ролсон Ф. 75  
 Ронард Г. 32  
 Россини Дж. 119, 149  
 Ротшильд 85  
 Рохлиц Ф. 184, 190  
 Ропшаль Г. Л. 7  
 Рубенс П. П. 148  
 Рубеш Я. 104  
 Русецкий К. 82  
 Руссо Ж. Ж. 242, 244  
 Рустем Я. 72, 79, 80, 82  
 Рыбинский 84  
 Рыхновский И. 192—195, 197  
 Рышкевич А. 74, 76  
 Розиналь 33
- Саврасов А. К. 38  
 Савrimович Э. 57, 64, 65
- Салтыков-Щедрин М. Е. 37  
 Сальери А. 179, 186, 189  
 Санд Ж. 148  
 Санто Т. 207  
 Сарти Дж. 171  
 Сати Э. 167  
 Саундерс Д. 78, 80  
 Сафонов В. И. 210  
 Свет Я. М. 215, 217  
 Свильин П. П. 21, 24  
 Свитец Г. ван 249  
 Сейбт К. 250, 252, 254—256  
 Секира И. 128  
 Сенанкур Э. 132  
 Сен-Виктор П. де 95, 96,  
 135  
 Сен-Жюст Л. А. 244  
 Сенкевич Г. 66  
 Сенкевич Е. 82  
 Сен-Симон А. К. 241, 246  
 Сигизмунд Старый 228  
 Симоница 219  
 Симонс Р. 204  
 Синигалия Л. 208  
 Ситковецкий Ю. Г. 177  
 Скленаржкова-Мала О. 124,  
 125, 129  
 Скотт В. 57, 60  
 Скрябин А. Н. 166, 167  
 Славинецкий Е. 234  
 Сланенский Я. 195  
 Словацкий Ю. 56—66, 154  
 Сметана Б. 8, 13, 119, 159,  
 199, 200, 206—208  
 Смирнов А. Ф. 238  
 Смоковский В. 80, 82  
 Смуглевич Ф. 79  
 Снитковский С. И. 177  
 Собеский Я. 134  
 Соболевский А. И. 228, 229  
 Соболевский Р. Н. 177  
 Сократ 42  
 Соловцов А. А. 189  
 Сомис Дж. Б. 173  
 Софокл 64  
 Спасович В. 57  
 Спонгонеус П. 191, 192  
 Ставенхаген Б. 203, 210  
 Стажиньский Ю. 67  
 Станислав Август 69, 70,  
 74, 78, 79  
 Старый Я. 195  
 Стасов В. В. 36  
 Стакеев Б. Ф. 57  
 Стейнлен Т. А. 147  
 Стендалль (Анри Бейль) 146,  
 148

- Стефан Душан 222  
 Стефан Неманий 219  
 Стефани Я. 158  
 Стравинский И. Ф. 150,  
     166—168, 201, 211  
 Стрыйковский М. 229, 230,  
     232  
 Стрюйс 26  
 Студит Ф. 231  
 Сук И. 205  
 Суннел Ф. 201  
 Сцегений П. 236, 242—245  
 Сырокомля В. 154, 158  
  
 Тайад 95, 96  
 Там К. И. 116  
 Тандлер И. Я. 116  
 Таинев С. И. 7  
 Тартини Дж. 170—177  
 Тибо Ж. 211  
 Тик Л. 144  
 Тирский Г. 221  
 Товей Д. 210  
 Товяньский А. 64  
 Токвиль А. де 239, 243  
 Толстой Л. Н. 32, 50  
 Томс Ф. 252, 253  
 Торрефранка Ф. 173  
 Торсон П. 173  
 Траетта Т. 171  
 Трубицын Н. Н. 21, 22  
 Тругларж И. 193  
 Тун И. И. 180, 182  
 Тун И. Ф. 180  
 Тун, гр. 182  
 Тургенев И. С. 32, 34, 35,  
     39, 52  
 Турновский Я. Т. 192, 195,  
     197  
 Тыл Й. К. 102, 104, 106,  
     107, 110, 112, 115, 116,  
     122  
 Тырш М. 122  
  
 Уайльд О. 144, 145  
 Украинка Л. 56  
 Урбановский К. 87  
 Уроши II Стефан Милютин  
     219—222  
 Ушинский 237  
  
 Файоль Ф. 172  
 Фалья М. де 166  
 Федор Алексеевич 230  
 Фейербах Г. 143  
 Фейербах Л. 143  
 Фейхтвангер Л. 36  
  
 Фердинанд I 255  
 Ферран А. 134  
 Фесечко Г. Ф. 172  
 Филипп VI Французский  
     215  
 Финци-Маргини Дж. 210  
 Фиорентини П. 71  
 Фихте И. Г. 142  
 Фишер К. 193  
 Флоринский Т. Д. 216  
 Фойт А. 247, 250, 257  
 Фонтэн М. 90  
 Форе Г. 32  
 Форен Ж. Л. 147  
 Форстер Г. 251  
 Форхгеймова М. 102  
 Франк С. 32, 33  
 Франковский И. 128  
 Францилло-Кауфман Г. 208  
 Фрейлих Ю. 87  
 Фридрих II 253  
 Фридрих Великий 142  
 Фрич В. 100  
 Фурш 26  
 Фурье Ш. 85—87, 246  
  
 Хагедорн Х. Л. 250  
 Хант М. 177  
 Хандел Я. (Галлус) 193,  
     194, 198  
 Хандельсман М. 235  
 Хандошкин И. Е. 172  
 Хаусеггер З. фон 210  
 Хиздерка Л. 195  
 Хиндемит П. 168  
 Хмеленский Й. К. 104, 110,  
     116  
 Ходзько А. 57  
 Хоминьский Ю. М. 9, 163—  
     165  
 Храмоста 102  
  
 Цейль В. 248  
 Циглер Б. 237  
 Циглер К. А. 186  
 Цыганов Д. М. 177  
  
 Чадаев П. Я. 20  
 Чайковский П. И. 7, 151,  
     208, 209  
 Чарторыская М. 149  
 Чарторыский А. 69, 78, 79  
 Чарыков Н. 234  
 Чацкий Т. 76  
 Чейка Я. И. 116  
 Челаковский Л. 116  
  
 Черногорский Б. М. 170,  
     171  
 Черный Георгий, см. Ге-  
     оргий Черный  
 Чимароза Д. 171  
 Чинский Я. (Роллин Э.)  
     84—88, 90, 91, 93,  
     94, 96, 97, 240, 241  
 Чуковский К. И. 55  
  
 Шаллер Я. 252  
 Шальк Ф. 203  
 Шамберк Ф. Ф. 128  
 Шамбинаго С. К. 37  
 Шамрила Н. Ф. 7  
 Шапиро В. 208  
 Шаталик В. 195  
 Шатобриан Ф. О. 57  
 Шафарик П. И. 117  
 Шебалин В. Я. 7  
 Шедивы П. 116  
 Шекспир В. 57, 60, 93,  
     116—119, 123, 124, 128,  
     147  
 Шелли П. Б. 57, 144  
 Шеллинг В. 142  
 Шенберг А. 144, 150, 166—  
     168, 199  
 Шендорфф Ф. 197  
 Шерметова 108  
 Шиллер Ф. 57, 59, 116, 141,  
     251  
 Шимановская М. 9  
 Шимановский К. 9, 145,  
     150, 156, 158, 161—169  
 Шкроуп Ф. 103  
 Шлегель Ф. 122, 142, 143  
 Шлейермахер Ф. 142  
 Шлецер А. 255  
 Шмельцер 80  
 Шмидт С. О. 228  
 Шопен Ф. 8, 9, 35, 60, 130,  
     132—134, 137, 139, 148—  
     150, 153, 154, 156, 158,  
     161, 162, 167, 208  
 Шоссон Э. 32—35  
 Шоу Б. 144  
 Шпек Э. 236, 237  
 Штайнбах Ф. 210  
 Штаттлер В. К. 80, 82  
 Штейн-Таборский В. 99, 100  
 Штелин Я. 171  
 Штешанек В. 8  
 Штешанек Я. Н. 102, 106,  
     108—110  
 Штерн М. Д. 173  
 Штраус Н. 198

- Штраус Р. 163, 165, 210, 211  
 Шубарт Х. 257, 258  
 Шуберт Ф. 143, 208, 210  
 Шульц Л. 250  
 Шуман Р. 150, 154, 175,  
 208—210  
 Шуриг А. 186, 190  
 Шютц Т. 204  
 Щедрин С. Ф. 37  
 Щепановский С. 233  
 Щох И. 172, 173
- Ambros J. 192  
 Bartoš J. 117  
 Beneš J. 108  
 Bretholz B. 248  
 Brocardus 215, 223, 226  
 Bronowicz-Chylinska T. 161,  
 165  
 Čapek J. B. 197  
 Chamcówna M. 70  
 Chmielowski P. 57  
 Chrzanovski J. 228  
 Dalchow J. 190  
 Deutsch O. E. 190  
 Dolansky J. 248  
 Duda G. 190  
 Eibl J. H. 190  
 Eigeldinger M. 138  
 Fischer F. 195  
 Gadon L. 236  
 Gołachowski S. 163  
 Grabski A. F. 216  
 Grossmann B. 100  
 Guilleman J. M. 132
- Экзимено А. 172  
 Элен 90  
 Эль Греко (Доменико Теотокопули) 42  
 Эльснер Ю. 158  
 Энгельс Ф. 21, 60, 249  
 Энгр Ж. О. Д. 148  
 д Энди В. 32  
 Энеску Дж. 210  
 Эрбен І. Я. 117  
 Эрденко М. Г. 176, 177  
 Эренберг Г. 239, 240
- Herold E. 190  
 Hirschfell G. 136  
 Hnilička A. 196  
 Hofman A. 251, 254  
 Houssaye A. 135  
 Hrejze F. 196  
 Hyršlovac K. 251  
 Kienewicz S. 245  
 Kierchner P. 251  
 Kleiner J. 57  
 Klosova L. 114, 118, 123  
 Konrad K. 191, 195  
 Kopezky T. 250  
 Köpstein H. 254  
 Koval K. 190  
 Kozakiewicz S. 81  
 Kudělka M. 255  
 Kutnar F. 250  
 Lauch A. 251  
 Lipš J. 100  
 Łobaczewska S. 163  
 Mannheim K. 147  
 Mazon A. 34  
 Moszoro J. 76  
 Niemetschek F. X. 190
- Obermann K. 254  
 Peukert H. 251  
 Racek J. 192  
 Rastawiecki Ed. 79  
 Rösel H. 248, 251  
 Rufer J. 199  
 Schiebl J. 100  
 Simák J. V. 197  
 Sipek K. 115  
 Snížková J. 191—193, 196,  
 197  
 Sochor F. 100  
 Swiejkowski E. 78  
 Swierczewska K. 85  
 Sufflay M. 216  
 Tatarkiewicz W. 72, 74  
 Treugutt S. 57  
 Troldá E. 191, 196  
 Urfus V. 254  
 Urzidel J. 251  
 Venet 96  
 Viatte A. 132  
 Vočadlo O. 116, 117  
 Volavka V. 122  
 Zvigulsky A. 32

## *Содержание*

А. А. СИДОРОВ, В. И. ЗЛЫДНЕВ	
<i>И. Ф. Бэлза как историк культуры .....</i>	5
ЙОЗЕФ ПЛАВЕЦ	
<i>Исследователь и друг чешской и словацкой музыки .....</i>	11
ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО	
Д. Д. БЛАГОЙ ( <i>Москва</i> )	
<i>Два стихотворения Пушкина о Георгии Черном.....</i>	17
ЖАК ШАЙЕ ( <i>Париж</i> )	
<i>Тургенев и Поэма Шоссона .....</i>	32
А. А. ИЛЮШИН ( <i>Москва</i> )	
<i>О некоторых формах гротескной образности в литературе и искусстве .....</i>	36
И. К. ГОРСКИЙ ( <i>Москва</i> )	
<i>Об одной особенности поэзии Словацкого .....</i>	56
И. И. СВИРИДА ( <i>Москва</i> )	
<i>Иностранные художники в Польше (конец XVIII — первая треть XIX в.) .....</i>	67
ТАДЕУШ СИВЕРТ ( <i>Варшава</i> )	
<i>Польский эмигрант Ян Чиньский и парижский театр XIX в. .....</i>	84
Л. Н. ТИТОВА ( <i>Москва</i> )	
<i>Любительский театр и чешская культура XIX в. ....</i>	98
Ю. И. РИТЧИК ( <i>Москва</i> )	
<i>Шекспировские спектакли в пражском Временном театре .....</i>	114
ЮЛИУШ СТАЖИНЬСКИЙ  ( <i>Варшава</i> )	
<i>Делакруа, Шопен и романтический орфизм .....</i>	130

СТЕФАН ЯРОЦИНЬСКИЙ ( <i>Варшава</i> ) <i>Романтизм или романтизмы?</i> .....	140
ВИТОЛЬД РУДЗИНЬСКИЙ ( <i>Варшава</i> ) <i>О значении и роли музыки Станислава Монюшко</i> .....	153
ЮЗЕФ ХОМИНЬСКИЙ ( <i>Варшава</i> ) <i>Кароль Шимановский и западноевропейская музыка</i> .....	161
Л. С. ГИНЗБУРГ ( <i>Москва</i> ) <i>Джузеппе Тартини в русской музыкальной жизни</i> .....	170
ДИТЕР КЕРНЕР ( <i>Майнц</i> ) <i>Прага в жизни Моцарта</i> .....	179
ЙИТКА СНИЖКОВА ( <i>Прага</i> ) <i>Многоголосие в музыке чешского Ренессанса</i> .....	191
ИИРЖИ ВЫСЛОУЖИЛ ( <i>Брюно</i> ) <i>Моравский и словацкий фольклор как стилеобразующий элемент музыки Яначка</i> .....	199
АЛЕКСАНДР БУХНЕР ( <i>Прага</i> ) <i>Оскар Недбал во главе венского Оркестра общества музыкантов</i> .....	202

## ИСТОРИЯ

Е. П. НАУМОВ ( <i>Москва</i> ) <i>Славянские страны в западноевропейской публицистике XIV в.</i> .....	215
А. И. РОГОВ ( <i>Москва</i> ) <i>Польша в русских исторических и географических сочинениях XVII в.</i> .....	227
В. А. ДЬЯКОВ ( <i>Москва</i> ) <i>Польские конспираторы 1830—1840-х годов в их связях с Францией</i> .....	235
А. С. МЫЛЬНИКОВ ( <i>Ленинград</i> ) <i>Чешские земли в освещении немецкой прессы середины XVIII в.</i> .....	247
<i>Список печатных работ И. Ф. Бэлзы</i> .....	260
<i>Список изданных музыкальных произведений</i> .....	273
<i>Указатель имён</i> .....	274

## СЛАВЯНЕ И ЗАПАД



*Утверждено к печати  
Научным советом  
по истории мировой культуры  
и Институтом  
славяноведения и балканстики  
Академии наук СССР*



*Редактор Лбова Д. П.  
Художник Гарбузов В. В.  
Художественный редактор Поленова Т. П.  
Художественно-технический  
редактор Прусакова Т. А.  
Корректоры Харазова Л. Э.,  
Шаблеева Р. Н.*



*Сдано в набор 22/XI 1974 г. Подписано к печати 7/III 1975 г.  
Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для глубокой печати  
Усл. печ. л. 20,77. Уч.-изд. л. 20. Тираж 3300  
Т-04246 Тип. зак. № 1414. Цена 1 р. 77 коп.*

*Издательство «Наука»  
103717 ГСП, Москва К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука».  
121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 10*



ІСЛАВІИ ЗМІЛІ