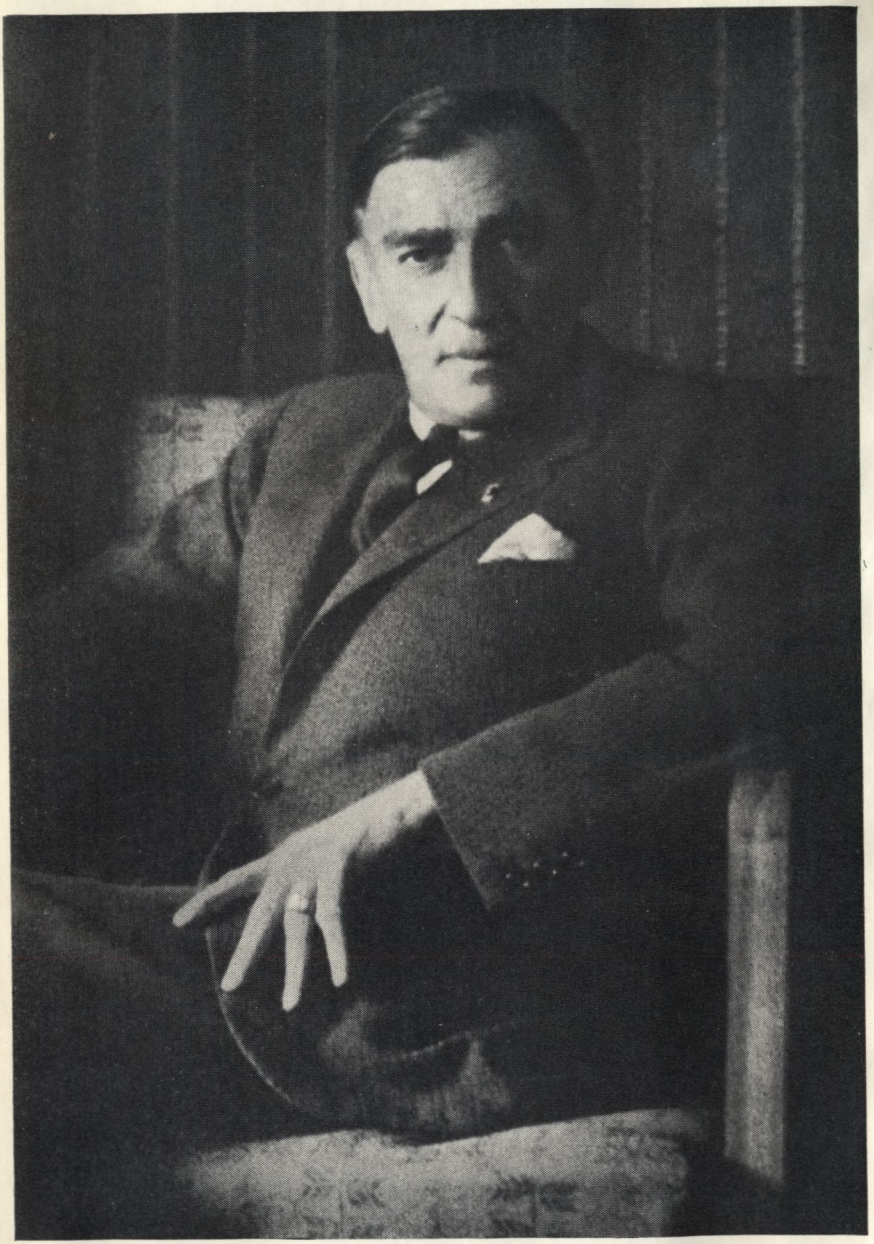
# Кароль ШИМАНОВСКИЙ



# Кароль ШИМАНОВСКИЙ

## ВОСПОМИНАНИЯ СТАТЬИ ПУБЛИКАЦИИ

Редакция и составление
И. НИКОЛЬСКОЙ и Ю. КРЕЙНИНОЙ

Москва
Всесоюзное издательство
Советский композитор
1984

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА

Рецензенты

доктор искусствоведения
*И. Ф. БЭЛЗА,*

доктор искусствоведения
*И. В. НЕСТЬЕВ,*

доктор искусствоведения
*Ю. Н. ХОЛОПОВ*

Ш $\frac{4905000000-053}{082(02)-84}$ 468—83

© Издательство
«Советский композитор», 1984

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Интерес к искусству Кароля Шимановского неуклонно возрастает, во многих странах все чаще звучит его музыка — и концертная, и сценическая. Творчество польского мастера ныне признано во всем мире как выдающееся достижение европейской музыкальной культуры. Год 100-летия со дня рождения композитора (1982) был объявлен ЮНЕСКО годом Шимановского.

Составители настоящего издания ставили перед собой задачу осветить творческий путь художника, раскрыть особенности его духовного мира, его композиторской индивидуальности. В сборник включены разнообразные материалы, документы и написанные для данного издания статьи, в которых исследуются мало изученные доныне стороны творчества Шимановского.

Вступительный раздел сборника открывает статья проф. И. Бэлзы о роли и значении Шимановского в развитии польской культуры. Шимановский представлен в ней как наследник и продолжатель шопеновских традиций, как личность широкого творческого диапазона. Несомненно, привлечет внимание читателей публикация доклада о Шимановском выдающегося советского пианиста и педагога Г. Нейгауза, одного из лучших интерпретаторов фортепианных произведений польского композитора. Текст этого доклада, прочитанного на творческом вечере во Всероссийском театральном обществе, хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве и публикуется впервые.

В раздел книги «Шимановский и его окружение» (составлен И. Никольской, дополнен Ю. Крейниной по материалам русской и советской прессы, выходившей при жизни композитора) вошли материалы, в основном неизвестные советскому читателю. Это воспоминания писателя Я. Ивашкевича и театрального режиссера Леона Шиллера, пианиста Артура Рубинштейна и профессора Минской консерватории скрипача В. Гольдфельда (воспоминания В. Гольдфельда написаны специально для настоящего издания), переписка с Павлом и Зофией Коханьскими, с Universal Edition в Вене и др.*

---

* К сожалению, не удалось использовать материалы полной корреспонденции К. Шимановского: первый том этого издания, охватывающий период 1903—1919 гг. [164], вышел в свет уже после сдачи настоящего сборника в производство.

Шимановский предстает здесь в различные периоды своей жизни как человек, одаренный тонкой эмоциональной восприимчивостью, как личность с широким кругом интересов, обращенных и к современности, и к древнейшим пластам культуры человечества, как сложная и богатая художническая натура. Специально выделен период жизни композитора в Закопане, примечательный становлением национального стиля в творчестве Шимановского.

Об отношении композитора к народному искусству повествуют и некоторые фрагменты литературных работ композитора, включенные в данный раздел. В целом публицистика Шимановского привлекает глубоким пониманием задач и перспектив польской музыки, рассматриваемой на широком фоне мирового музыкального процесса. Вероятно, не все суждения Шимановского покажутся читателям бесспорными, вместе с тем в представленных отрывках из его статей содержится ряд актуальных и сегодня мыслей о развитии искусства, его национальной природе, в них отчетливо проступает незаурядная, глубоко самобытная личность Шимановского.

Сюда же включены и рецензии критиков разных стран на исполнение сочинений композитора, в том числе выдержки из русской и советской прессы. Известно, что русские музыканты в числе первых оценили неповторимую индивидуальность Шимановского, которая с юности складывалась под значительным воздействием творчества современных русских композиторов. Позже, в 1914—1919 годы, когда к нему пришла творческая зрелость, Шимановский также тесно соприкасался с русской музыкальной и художественной жизнью.

Сходство идейно-эстетических установок, общность приемов симфонического развития позволяют ощутить связи с искусством А. Скрябина; яркий лиризм, утонченная красота и певучесть мелодики, свойственные славянским народам, сближают произведения Шимановского с творчеством С. Рахманинова; поиски национального стиля в 20-е годы, несомненно, были стимулированы опусами И. Стравинского русского периода творчества.

Раздел «Шимановский и его окружение» состоит из пяти частей, соответствующих основным этапам жизненного пути композитора. Каждая часть предваряется кратким вступлением И. Никольской, облегчающим ориентацию читателя в материале.

В следующей части книги, «Статьи и исследования», искусство художника анализируется в разных аспектах: уточняется его место в истории польской музыки, в ряде статей речь идет о роли фольклора в наследии композитора, об особенностях трактовки им различных музыкальных жанров и форм; по-новому прослеживаются некоторые моменты его творческой эволюции.

В работе И. Никольской (Москва) «Творческий путь Кароля Шимановского» наибольшее внимание уделяется проблемам симфонизма и музыкального стиля, истокам творчества польского мастера, так как в современной литературе этот вопрос разработан явно недостаточно. Статьи польских музыковедов — крупнейшего в настоящее время исследователя творчества композитора Т. Хылиньской (Краков) и З. Хельман (Варшава), автора многих работ по проблемам польской музыки XX века, — посвящены наименее изученным до сих пор вопросам, связанным с жизнью и творчеством Шимановского: периоду «Молодой Польши» и межвоенному 20-летию, рассмотренным на историческом и общекультурном фоне польской жизни. Доцент Музыкальной академии в г. Катовице Л. Маркевич в своем очерке раскрывает эстетические воззрения композитора, помогает читателю проникнуть в его творческую лабораторию.

Важное место в этом разделе занимают различные по жанрам исследования, посвященные роли фольклора в творчестве Шимановского. В центре внимания музыковеда-фольклориста Я. Стеншевского (Варшава) — метод работы композитора с собранием курпёвских народных песен (с точки зрения их отбора и классификации). О своеобразии работы Шимановского с фольклорным источником — на этот раз подгалянского региона Польши — пишет музыковед Ю. Цибульская (Кишинев). Автор показывает, каким образом преломляются в профессиональном творчестве оригинальные архаические черты татринского музыкального искусства. Народно-песенные истоки «Stabat Mater» — произведения, представляющего одну из вершин творчества Шимановского, — раскрываются в статье молодого музыковеда А. Калениченко (Киев).

Среди исследований нашли отражение и темы более локальные. Это, помимо статьи Калениченко, работа Г. Тараевой (Ростов-на-Дону) о вокальном творчестве Шимановского.

Значительным событием в литературе о Шимановском явится публикация доцента Львовской консерватории М. Тарнавецкой, основанная на материалах ранее неизвестных рукописей композитора. Среди них — первые наброски «Детских стихов» ор. 49, отдельные песни из цикла на слова немецких поэтов, из «Слопевне» на стихи Ю. Тувима, несколько страниц партитуры Второй симфонии. В ряде случаев это единственные сохранившиеся эскизы названных произведений. Большой интерес вызовет, без сомнения, и публикация неизданных сочинений Шимановского — песен «Печаль», «Шмель и жук», представляющих собой совершенно иные произведения по сравнению с известными, вошедшими в ор. 49. Их расшифровку по рукописным наброскам также осуществила М. Тарнавецкая.

Эта и другие публикации сборника дополнят материалы творческой биографии Шимановского и, быть может, будут способствовать пересмотру некоторых уже сложившихся представлений о композиторе и его окружении.

Известны, например, критические высказывания Прокофьева в адрес отдельных произведений Шимановского. Они приводятся, в частности, и в популярной монографии Э. Волынского «Кароль Шимановский (1882—1937). Краткий очерк жизни и творчества» (Л., 1974). Видимо, и Шимановскому также не все импонировало в новаторских опусах Прокофьева. Вместе с тем надо полагать, что между музыкантами существовали контакты и другого рода, основанные на взаимном уважении. На такие размышления наталкивает обнаруженный Ю. Крейниной в Центральном государственном архиве литературы и искусства текст телеграммы Прокофьева к Анне Шимановской, матери композитора, — отклик на смерть польского художника.

Помимо названных архивных материалов, в сборнике печатаются автографы и фотографии Шимановского и его близких друзей-музыкантов, программы концертов и т. д. Среди них — музыкальное посвящение на слова Б. Кохно, записанное композитором в альбом дочери елизаветградского музыканта С. Пузенкина, факсимиле писем Шимановского А. Зилоти и Б. Юргенсону, афиши концертов-митингов Отдела советской пропаганды в гор. Елизаветграде с участием композитора (1919) и др.

К сожалению, по техническим причинам (из-за плохого качества фотоматериала) не удалось поместить в книге некоторые интересные иллюстрации. Это, например, фотография Шимановского, сделанная, по-видимому, в 1918—1919 годах — единственное сохранившееся фотоизображение композитора тех лет (Ле-

нинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, ф. 3, оп. 1, ед. хр. 1526); одна из программ концертов Г. Нейгауза в Киеве: концерт состоялся 1 февраля 1920 года в зале консерватории; характерен подбор композиторских имен в программе концерта, олицетворяющий, вероятно, для поколения Нейгауза современную русскую музыку — Ф. Блуменфельд, Н. Метнер, С. Рахманинов, С. Прокофьев, К. Шимановский, А. Скрябин. Не удалось поместить также любезно присланную нам В. Гольдфельдом фотокопию «Каприса XXI» Паганини с пометками Шимановского, сделавшего в 1918 году транскрипции трех Каприсов (XX, XXI, XXIV) для скрипки и фортепиано. Известно, что скрипач В. Гольдфельд и К. Шимановский исполняли эти транскрипции в 1918 году в Елизаветграде, позднее их с блеском играл Павел Коханьский во многих городах Европы и Америки. Объявления о сольных концертах В. Гольдфельда и К. Шимановского, а также о концертах с участием и других музыкантов, например, Наталии Нейгауз, печатались в елизаветградской газете «Голос юга», выходившей в 1918 году. С ними можно ознакомиться в Кировоградском облгосархиве УССР (инв. № Д — 1193, 1196, 1198).

Уже при Советской власти, в 1919 году, Шимановский активно участвовал в работе комитета подотдела искусств при Отделе народного образования. Об этом, помимо публикуемой в книге в виде иллюстрации афиши о концерте-митинге, свидетельствуют и объявления елизаветградской газеты «Известия» за 1919 год, присланные нам Кировоградским облгосархивом (инв. № Б — 2321, 2322, 2323). Так, газета «Известия» от 4 мая 1919 года информирует о камерном концерте, посвященном творчеству Бетховена, в котором вместе с группой музыкантов — Б. Гайсинским, Г. Нейгаузом, В. Гольдфельдом, А. Липянским и другими — выступал К. Шимановский. 12 апреля 1919 года в Народном Доме имени В. И. Ленина состоялся первый симфонический концерт при участии Л. Балановской, К. Шимановского, Г. Нейгауза, А. Липянского и др. О масштабе работы музыкального комитета говорит и объявленный в «Известиях» от 26 июня 1919 года цикл исторических концертов (9 концертов), организуемый силами музыкантов: Г. Нейгауза, К. Шимановского, А. Липянского, В. Дешевова, Л. Балановской, Л. Беляевой и др. В программы входили произведения композиторов эпохи барокко, классицизма, романтизма; два концерта посвящались классикам русской музыки; концерт современной музыки составили сочинения Рахманинова, Скрябина, Метнера и Шимановского; заключительные два концерта были призваны ознакомить слушателей со старинной и народной русской музыкой.

Комментарии к разделу «Шимановский и его окружение» помещены непосредственно после него; немногочисленные комментарии к тексту доклада Г. Нейгауза и исследованиям во втором разделе даны в подстрочных примечаниях и снабжены пометой: *Примеч. сост.* Все комментарии составлены И. Никольской.

Сокращения, сделанные составителями в письмах, мемуарной литературе и статьях Шимановского (раздел «Шимановский и его окружение»), обозначены многоточием в угловых скобках; все добавленные при редактировании и в целях пояснения слова заключены в квадратные скобки. Встречающиеся в переводах с польского языка квадратные скобки принадлежат Тересе Хылиньской — главному составителю и комментатору изданий, включающих литературное и эпистолярное наследие Шимановского. Подобные же скобки, в которых стоит

вопросительный знак, означают невозможность точно прочесть какое-либо слово из-за неразборчивого почерка композитора. Слова и фразы, подчеркнутые Шимановским в письмах, выделены разрядкой.

Приложение к книге (составлено И. Никольской) открывается списком литературы, объединяющим основные музыковедческие работы о Шимановском и научные труды, которыми пользовались авторы книги. В настоящий список не вошли статьи о Шимановском в музыкальных словарях и энциклопедиях, многие из рецензий на исполнения сочинений композитора, некрологи, интервью в газетах и т. п., отсутствует ряд названий нотных сборников, отдельных статей и книг, проблематика которых не связана непосредственно с Шимановским. Библиографические сведения об этих материалах даны в подстрочных примечаниях к статьям. Ссылки на список литературы в основном тексте книги обозначаются цифрами, заключенными в квадратные скобки: цифры указывают порядковый номер в списке литературы, страницы приводятся по тому изданию, которое дается первым после порядкового номера.

Список музыкальных сочинений польского композитора, следующий в приложении за списком литературы, составлен в хронологическом порядке. В список музыкальных сочинений не включен ряд произведений без опуса, например обработки популярных песен, военные марши и проч. Неодинаковая степень подробности в списке сочинений — например, отсутствие дат, указания места первого исполнения и т. п. — вызвана тем, что не все детали биографии Шимановского точно установлены в польском музыкознании. То же можно сказать и о списке литературных произведений Шимановского (статьи и художественные произведения).

Составители признательны за разнообразные консультации И. Бэлзе, В. Гольдфельду, И. Нестьеву, Ю. Холопову, Т. Хылиньской; за подготовку иллюстративного материала — Ю. Алейникову и Ю. Дубравину; выражают глубокую благодарность за помощь в работе с архивными материалами дирекции и сотрудникам Кировоградского облгосархива, Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК), Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ), Ленинградского государственного архива кинофонофотодокументов (ЛГАКФФД), архива Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК).

Составители надеются, что публикация материалов и исследований будет способствовать дальнейшему изучению творчества Шимановского — одного из крупных композиторов нашего столетия.

*И. Бэлза*

# Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры

Последние три 10-летия обогатили наше представление о процессе развития польской музыкальной культуры, принеся множество архивных находок, публикаций и монографических работ как польских, так и зарубежных (преимущественно советских) исследователей. Семьдесят шесть выпусков серии «Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej»*, начатой еще до войны под редакцией профессоров К. Сикорского, Т. Охлевского, И. Фейхта и других выдающихся ученых, содержат многочисленные камерно-инструментальные и вокально-инструментальные (в том числе многочастные) произведения польских мастеров XVI—XVIII столетий, свидетельствующие о жанровом богатстве польской музыкальной культуры прошлого, которая ожидает своего дальнейшего изучения.

Как эти публикации, так и издания произведений конца XVIII и начала XIX столетия позволили углубить понимание преемственных связей творчества Шопена с национальными традициями польской музыки, создававшимися и развивавшимися его предшественниками и старшими современниками. Стремление же к постижению драгоценного наследия величайшего польского композитора содействовало пониманию его значения в истории мировой музыкальной культуры и в формировании творческого облика С. Монюшко, Ю. Заремба**ского** и всех членов содружества «Молодой Польши в музыке», в особенности двух крупнейших мастеров — Мечислава Карловича и Кароля Шимановского, ставших основоположниками современного польского симфонизма.

Творческое наследие Шимановского, обращавшегося к самым различным жанрам, приобрело этапное значение в истории поль-

* «Издание старинной польской музыки». Семьдесят пятый и семьдесят шестой выпуски вышли в 1980 г.

** Напомним, что на громадное дарование этого, к сожалению, полузабытого композитора и пианиста обратили внимание Лист, у которого Заремба**ский** завершал образование, и Бородин.

ской музыки и ее мирового признания. Творческая генеалогия Шимановского восходит непосредственно к Шопену, с произведениями которого мальчик знакомился еще в родной Тимошовке, а затем в Елизаветграде в музыкальной школе Густава Нейгауза. Юного Кароля уже в детстве покорили не только возвышенная поэтичность и благородство, но и ослепительное новаторство Шопена, проявившееся в беспримерном расширении средств выразительности и в конденсации музыкальных образов, достигнутой, например, в цикле прелюдий.

Шимановский с юных лет воспринял, глубоко усвоил и полюбил творчество величайшего польского композитора и никогда не изменял шопеновским традициям, о верности которым свидетельствует не только его творчество, но и многочисленные высказывания. Выступая в 1930 году на торжественном открытии Варшавской музыкальной академии, Шимановский, избранный ректором первого польского высшего учебного заведения, закончил свою речь словами, посвященными Шопену: «Драгоценное наследство, оставленное нам польским музыкантом в бессмертном его творчестве, как бы налагает на нас обязательства, указывая на те величайшие вершины, к которым нам надлежит упорно стремиться. Пусть же великое имя Фридерика Шопена, имя, которое я произношу с глубочайшим уважением, с самой горячей любовью, сохранится здесь как объединяющий нас девиз наших трудов, нашей работы, которую мы ныне начинаем совместно для блага, прекраснейшего развития и славы музыки польской» [166, s. 132].

Говоря о развитии шопеновских традиций как надежном ориентире для поколений польских музыкантов, нельзя не вспомнить М. Карловича. Оба они — Карлович и Шимановский, так же как Л. Ружицкий, Г. Фительберг и многие другие польские музыканты, — опирались на опыт З. Носковского, весьма авторитетного теоретика и композитора, который, следуя заветам своего учителя Станислава Монюшко, сыграл большую роль в развитии национальных традиций. Напомним, что отношение автора «Гальки» к Шопену В. Рудзиньский, автор капитальных трудов о Монюшко, охарактеризовал как «безграничное восхищение» *.

Являясь с 1886 года профессором теории композиции в Варшавском музыкальном институте, директором Варшавского музыкального общества, а затем художественным руководителем филармонии, оперным и симфоническим дирижером, будучи одновременно музыкальным критиком и плодовитым композитором**, Носковский хотя и не достиг творческих высот, которые суждено было завоевать его наиболее выдающимся преемникам — прежде всего, разумеется, Карловичу и Шимановскому, сыграл на рубеже столетий огромную роль в развитии национальных традиций во многих жанрах польской музыки. Ориентиром в этом развитии,

* См. напр.: Rudziński Witold. Stanisław Moniuszko: Studia i materiały. — Kraków, 1955, część 1, s. 171.

** О разносторонней деятельности Носковского см. монографию: Wroński W. Zygmunt Noskowski. — Kraków, 1960.

как явствует из его творческой, педагогической и публицистической деятельности, оставался Шопен, и особое место в наследии Носковского занимают симфонические вариации на тему Седьмой прелюдии Шопена (A-dur), озаглавленные композитором «Из жизни народа».

Итак, начиная с тех варшавских лет, когда зазвучали ранние произведения «польского Моцарта», а мудрый Эльснер в официальной экзаменационной ведомости назвал его «музыкальным гением», Шопен, обобщивший огромный опыт своих предшественников, стал символом и путеводной звездой польской (а во многих отношениях не только польской) музыки, указавшей направление творческих поисков Монюшко, Зарембскому, Носковскому, Карловичу и тому же Шимановскому, преклонявшемуся перед его гением, но, видимо, не до конца оценившему непрерывность развития шопеновских традиций в XIX веке. Далеко не всегда эта непрерывность ощущалась «прозорливой критикой» (здесь уместно вспомнить это ироническое выражение Римского-Корсакова, относившееся к тем критикам, которые не понимали значения Шопена в формировании его творческого облика даже несмотря на восходящие к Глинке указания Одоевского и Серова о «славянской общности» братских народов) и в творчестве самого Шимановского.

Так же, как Шимановский*, Мечислав Карлович считал, что общие дифирамбические фразы о Шопене не могут заменить изучения его жизни и творчества. На протяжении нескольких лет собирал Карлович неопубликованные письма Шопена, письма, адресованные великому композитору, и другие материалы, за которые иногда платил значительные суммы. Опубликованный Карловичем на рубеже 1903—1904 годов объемистый (свыше 400 страниц) том неизданных материалов о Шопене** поныне является одним из ценнейших шопеноведческих трудов. В парижское издание книги, появившееся в 1904 году***, Карлович внес некоторые дополнения, основываясь на найденных материалах, но выбросил полные лицемерия и лжи письма Жорж Санд к сестре композитора Людвике.

Не будет преувеличением сказать, что монументальный труд Карловича, а затем работы и монография Фердинанда Гезика (1867—1941) ****, исследования президента Шопеновского общест-

* Статьи и речи Шимановского о Шопене собраны в книге, выпущенной в 1949 году Польским музыкальным издательством в Кракове: «Karol Szymanowski o Fryderyku Chopinie».

** Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie. — Warszawa, 1904.

*** Фрагменты ее печатались во французских журналах уже в 1902—1903 гг.

**** Книга Гезика несколько раз выходила при жизни Шимановского. Дополненное новыми материалами четырехтомное издание монографии Гезика о Шопене выпустило Польское музыкальное издательство в 1962—1968 гг. с приложением очерка Ядвиги Ильницкой об авторе и списка его работ о Шопене. О развитии шопеноведения во всем мире дает отчетливое представление прекрасная книга: Michałowski K. Bibliografia Chopinowska, 1849—1969.— Kraków, 1970 (данный указатель, составленный крупнейшим польским библиографом, содержит около 4000 позиций).

ва во Франции Эдуарда Ганша, потрясающие страницы дневника Эжена Делакруа*, многочисленные мемуарные материалы — все это было с волнением воспринято Шимановским и помогло ему приблизиться к облику Шопена как человека, постичь героический подвиг его служения Родине своим творчеством в атмосфере страшного одиночества — ибо, если не говорить о немногих соотечественниках и профессиональных контактах, единственным человеком на чужбине, в полной мере понимавшим и искренне любившим Шопена, был величайший живописец Франции, оставивший незабываемые воспоминания об «умирающем великом человеке» и запечатлевший его облик в гениальных портретах.

Нам важно помнить об этом, ибо в цитировавшейся «ректорской речи» Шимановский, намечая пути развития польской музыки, говорил не только об уровне профессионального мастерства: «Музыкальное образование должно дать учащимся объективные сведения о музыке, а следовательно, о ее истории, об основных понятиях в области ее философии и эстетики, показать истинное и принадлежащее музыке место в истории духовного развития человечества как на один из тех животворных творческих стимулов, гармоническое взаимодействие которых необходимо для достижения высокого уровня культуры». И далее Шимановский вспоминал дни, когда «дилижанс уносил навсегда Того, кто, обреченный горьким роком на пребывание на чужбине до конца скорбных дней своей короткой жизни, с несокрушимой силой, непоколебимой стойкостью и верой говорил всему миру везде понятным, прекраснейшим языком своей музыки о мощи, неисчерпаемости и глубине польского творческого духа» [166, s. 127, 132].

На рубеже XIX и XX столетий начало появляться много самых различных работ о польском композиторе. Однако нет никакого сомнения, что с именами Карловича и Шимановского связан новый период изучения жизни и творчества Шопена. После гибели Карловича, засыпанного снежной лавиной в горах, высказывания Шимановского, ставшего, несмотря на нападки реакционной критики, центральной фигурой польской музыкальной жизни и возглавившего высшие учебные заведения в Варшаве, оказались основополагающими в восприятии и развитии шопеновской традиции. Еще большее значение в этом отношении имело и имеет творчество Шимановского, достигшего подлинно классических высот едва ли не во всех областях «искусства дивного».

Судя по воспоминаниям близких и друзей композитора, он обладал серьезными творческими и исполнительскими навыками уже ко времени переезда в Варшаву и еще до того, как стал уче-

* Взаимоотношениям Шопена и Э. Делакруа посвящены работы на разных языках, в том числе глубокие исследования академика Юльюша Стажиньского, написавшего, в частности, предисловие к двухтомному польскому переводу «Дневников» Делакруа (Вроцлав, 1968), впервые опубликованных в подлиннике в трех томах в Париже в 1893—1897 гг. и затем многократно переиздававшихся.

ником Носковского (1901). Об уровне его композиторской техники свидетельствуют Девять прелюдий для фортепиано, созданных в 1899—1900 годах и помеченных ор. 1. Нет сомнения, что им предшествовали более ранние, не дошедшие до нас сочинения, причем заслуживает внимания то немаловажное обстоятельство, что композитора необычайно рано начал привлекать жанр сонаты. Друг Шимановского, скрипач Бронислав Громадский в своих «Воспоминаниях о юности Кароля Шимановского» упоминает среди его погибших рукописей фортепианные сонаты g-moll и fis-moll, Скрипичную сонату E-dur, предшествовавшую известной нам Сонате d-moll (1904), посвященной Громадскому, а также песни и романсы на слова Тетмайера, Верлена и Ницше [см. 170, s. 36].

Тяготение к сонатности красной нитью проходит через весь творческий путь Шимановского. Ярослав Ивашкевич, сблизившийся с ним несколько позже, чем Громадский, пишет уже не о двух, а о множестве сонат в разных тональностях. Чрезвычайно интересны воспоминания композитора Людомира Ружицкого. Последнему часто приходилось наблюдать, как при сочинении Первой фортепианной сонаты (ор. 8, c-moll) Шимановский «со всей тщательностью» занимался «детальным анализом фортепианных пассажей в пьесах Шопена и Скрябина. В этой музыке он видел и умел найти ключ к основным тайнам фортепианного стиля <...>» [170, s. 54].

Однако дело было, разумеется, далеко не только в пассажах и не в поисках фортепианного стиля (хотя, правда, еще Римский-Корсаков особо отмечал чисто славянскую певучесть пианистической фактуры Шопена: «У него сама гармония поет»). В эмоциональной взволнованности музыки Шимановского, характеризующей уже его ранние фортепианные сочинения (прелюдии, этюды, вариации и упоминаемую Ружицким сонату), отразилась атмосфера революционного предгрозья начала XX века. И именно чуткое восприятие этой атмосферы обусловило близость произведений Шимановского к музыке Скрябина, которую Луначарский, как известно, назвал «высшим даром музыкального романтизма революции»*.

Достаточно сравнить Первую фортепианную сонату Шимановского со Второй, чтобы заметить тенденцию к усилению эмоционального напряжения. Впрочем, это стремление проявилось и в том, что Шимановский, не раз переделывая свои сочинения, шел именно по пути такого усиления. Так, Первая соната для фортепиано в ранней версии заканчивалась рондо, которое композитор в последующей редакции**, положенной в основу первого издания сонаты, заменил обширным финалом, состоящим из лаконич-

* Луначарский А. В. В мире музыки. — М., 1958, с. 145.

** В этой редакции соната была впервые исполнена весной 1907 г. в Варшаве Талей Нейгауз, сестрой Генриха Нейгауза. Через десять лет после этого Шимановский вновь вернулся к данному сочинению, несколько облегчил фактуру и произвел ряд сокращений.

ной интродукции, маршеобразного эпизода и трехголосной фуги. Эта переработка в высшей степени важна для понимания творческой эволюции композитора. Прежде всего привлекает внимание постепенно становящаяся характерной для Шимановского тематическая связь между частями сонатно-симфонического цикла и его полифоническое завершение, утверждающее эту связь.

В Первой фортепианной сонате начальный квинтовый взлет не только приобретает характер центрального тематического зерна первой части, но и открывает (в трехоктавном унисоне в низком регистре) интродукцию финала, сопровождаясь еще одним решительным квинтовым взлетом, так что развитие в маршевом эпизоде и, наконец, в фуге достигает грозной мощи.

Вторая соната для фортепиано, краткий разбор которой Шимановский приложил к письму, посланному им из Вены в начале ноября 1911 года (то есть еще до ее опубликования) своему другу и биографу, краковскому музыковеду Здиславу Яхимецкому, также отличается эмоциональной насыщенностью и применением фуги в качестве заключительного обобщения идейно-образного содержания всего произведения. Композитор указывает в письме, что тема заключительной фуги связана с темой вариаций (то есть с предыдущей частью) и претерпевает в процессе развития, в частности обращения, такие изменения, что преображается как бы в новую тему, «а поэтому вторая половина фуги является, собственно говоря, двойной фугой» [167, s. 113].

Блистательным образцом, одной из вершин полифонического мастерства, достигнутого Шимановским, явилась его Вторая симфония, называемая иногда «близнецом Второй сонаты». Начатая в 1909-м и законченная в следующем, 1910 году (последние страницы партитуры дописывались в начале 1911 года) Вторая симфония занимает особое место не только в наследии композитора, но и в польской (а до известной степени и в мировой) симфонической музыке. Здесь следует, вероятно, напомнить высказывание С. И. Танеева о том, что по мере ослабления тональных связей в музыке будет возрастать значение полифонического начала как формообразующего фактора (такой точки зрения придерживался и Хиндемит, не знавший, однако, высказываний великого русского мастера). Напомним, что еще Лист задумывался над проблемой спаянности частей сонатно-симфонического цикла, и его Соната h-moll стала важнейшей вехой на том пути творческих поисков решения этой проблемы, который гениально завершил Скрябин.

Близость к автору «Прометея», по единодушному мнению всех компетентных исследователей творчества Шимановского, ощущается во многих аспектах музыки польского композитора — не только в эмоциональном, о котором уже говорилось (вспомним «призывность», так ярко ощущающуюся и в юношеских этюдах, и в финале Первой сонаты), но и в фактурном — в характерной для Скрябина «вязи» голосов и, наконец, в трактовке полифонии как

могучего драматургического средства. Во Второй симфонии, возвестившей утверждение этого жанра в польской музыкальной классике*, Шимановский создал своеобразнейший сонатно-симфонический цикл, монолитность которого достигнута именно полифоническими средствами. Дело в том, что вслед за сонатным аллегро идет тема с вариациями, причем последняя (шестая) вариация является одновременно вступлением к монументальной пятитемной фуге, обобщающей образы предыдущих двух частей симфонии. Так, первая тема фуги представляет собою сочетание начальной темы первой части с темой вариаций, вторая и третья темы построены также на теме, взятой из первой части, но в ином эмоциональном аспекте, с которым в свою очередь контрастируют настроения четвертой темы, изложенной в виде обращения первой, тогда как пятая вновь построена на теме вариаций и завершается кульминацией, где торжественно звучит начальная тема симфонии, обрастающая сложными контрапунктическими построениями.

В творчестве Шимановского полифония стала могучим средством выразительности, в значительной степени способствовавшим яркости музыкальных образов, а также их драматургическому развитию в сонатно-симфонических циклах**. Во Второй симфонии применение различных контрапунктических приемов позволило композитору достичь как лирической насыщенности, так и экстатических кульминаций. Это в полной мере относится и к Третьей симфонии («Песнь о ночи»), свидетельствующей о напряженности творческих поисков композитора.

Нет сомнения, что произведение это связано с переживаниями композитора в первые дни войны. Две его сестры*** целые дни проводили в военных госпиталях (большей частью в Каменке) и собирались на курсы сестер милосердия («в связи с тем, что из-за массы раненых не хватает рук»); их заботами был окружен не один русский солдат. Видимо, под впечатлением рассказов сестер, Шимановский жалел о том, что больная нога лишала его возможности отправиться на фронт [см. 167, s. 141].

Работая весной и летом в Тимошовке над Третьей симфонией (задуманной еще в 1914 году), Шимановский, несомненно, находил в мире ее образов радость пантеистического созерцания при-

* Симфония Носковского и юношеская симфония «Возрождение» Карловича (краткий разбор этой симфонии дан в книге автора этих строк «О славянской музыке». — М., 1963) остались в рукописи. Что касается Первой симфонии Шимановского, то вторую часть он так и не инструментовал, а третью часть шутливо охарактеризовал как «контрапунктически-гармонически-оркестровое чудовище» (письмо композитора Анне Клехнёвской от 11 июля 1907 г. [167, s. 31]).

** Заметим попутно, что Шимановский первоначально предполагал закончить Первый струнный квартет (1917) также фугой, но затем по каким-то причинам отказался от этого намерения, и квартет, задуманный в качестве четырехчастного цикла, был опубликован в трех частях (с финалом «Scherzando alla burlesca», в ранней редакции являвшимся второй частью цикла).

*** Третья сестра композитора — певица Станислава Корвин-Шимановская — провела годы войны с мужем в Швейцарии.

роды. Доходивший до экстаза восторг погружения в ее безмерную красоту и величие отвлекал композитора от трагической действительности, вторгавшейся в его жизнь в эти годы. «Песнь о ночи» принадлежит к числу высших достижений Шимановского и этапных произведений мировой музыкальной культуры XX века, в частности польской симфонической музыки. Композитор, помимо громадного состава оркестра, ввел в партитуру сольную вокальную партию и смешанный (четырехголосный) хор. Текст взят из второго дивана (собрания стихов) прославленного персидского поэта XIII века Джалаледдина Руми, творчество которого отличается мистическими настроениями. Однако в «Песне о ночи» эти настроения сводятся в основном к созерцанию звездного неба и к прославлению героических свершений человеческого духа, постигающего его тайны и тайны общения с богом:

Ja i Bóg jesteśmy sami nocy tej *.

Русскому читателю текста «Песни о ночи», наверное, могут вспомниться лермонтовские строки, созданные незадолго до гибели поэта:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

Лермонтовские звезды-собеседницы названы в тексте «Песни о ночи»: это — созвездия Льва и Андромеды, «пояс Ориона», планеты Меркурий и зловещий Сатурн. «В небесах таинственно и чудно» — эта строка Лермонтова также вспоминается в связи с текстом «Песни о ночи». У наиболее чутких слушателей этого великолепного произведения, которое Шимановский писал в силу глубокого внутреннего побуждения, даже не надеясь, по свидетельству сестры, что Третья симфония будет когда-либо исполнена [см. 161, s. 92], возникали сопоставления ее космических образов, погружающих человека в состояние экстатического подъема, с «Поэмой экстаза», а в какой-то степени и с «Божественной поэмой» Скрябина и даже с захватывающим «полетом к звезде» его Четвертой сонаты.

10 апреля 1924 года Анна Ивашкевич, жена писателя, записала в своих заметках, которые, к сожалению, не отличались регулярностью: «Была дважды на репетиции III симфонии Кароля. Со времен «Экстаза» не было у меня таких музыкальных впечатлений. Это — шедевр, видимо, даже вершина музыкального творчества Кароля. В полутемном зале филармонии, одна в уголке при выходе, я вновь пережила незабываемые минуты, такие, как тогда в Москве». Через два дня пани Анна, не скрывая своей радости,

* «Я и бог — мы одни этой ночью» (*польск.*). Девятикратное повторение в тексте слов «nocy tej» [этой ночью] подчеркивает исключительность, необычайность «этой ночи», в которую поэт призывает бодрствовать («O nie śpij druhu **nocy tej**»).

пишет: «Вчерашний концерт превратился в великолепную овацию — цветы, венки...» [170, s. 223—224]*.

Изданная в 1925 году в Вене с посвящением матери композитора Третья симфония была впервые исполнена в полном составе (сольную партию пела Станислава Корвин-Шимановская — сестра композитора) в 1928 году во Львове под управлением Адама Солтыса и с тех пор прочно вошла в мировой симфонический репертуар, неотъемлемой частью которого отныне стала музыка Шимановского, включая три симфонии.

В Четвертой симфонии (которую в ранней стадии возникновения композитор иногда называл фортепианным концертом, но остановился на названии «Symphonie concertante pour piano et orchestre») также можно наблюдать расширение рамок этого жанра. Возможно, что мысль о введении партии солирующего фортепиано была навеяна скрябинским «Прометеем». Известно, впрочем, что еще в юношеские годы Шимановский изучал написанную Моцартом летом 1779 года в Зальцбурге Sinfonia concertante для двух флейт, двух гобоев, двух фаготов и двух валторн с аккомпанементом струнного квартета**. Так или иначе Шимановский крайне своеобразно воспользовался этим определением, существовавшим уже в XVIII веке, и обогатил еще одной партитурой жанровый диапазон польской симфонии, завоевавшей мировое признание.

Говоря о роли Шимановского в борьбе польской музыки за это признание, подчеркнем еще раз, что помимо развития черт национальной самобытности музыки***, наметившихся и развивавшихся в ранний период творчества, композитора неизменно привлекали проблемы драматургии сонатно-симфонического цикла (если даже он «сжимался» в одночастное построение). Шимановский решал эти проблемы по-разному — путем трактовки финала как полифонического итога во Второй симфонии, путем рефрена, связанного с текстом в Третьей симфонии, либо путем развития темы, становящейся стержневой. Именно такова начальная тема первой части Четвертой симфонии, возникшая, кстати сказать, по меньшей мере за пятнадцать лет до того, как композитор приступил к работе над этим сочинением [см. 177, s. 282].

Струнные квартеты Шимановского знаменуют собой новый этап в истории развития польской музыки этого жанра. Уже в

* Речь идет о первом в Польше исполнении «Песни о ночи», состоявшемся в Варшаве 11 апреля 1924 г. под управлением Гжегожа Фительберга с участием солиста, но без хора.

** См.: Sant-Foix G. de. W.-A. Mozart. — Paris, 1935, vol. 3, p. 166—168. Это произведение Моцарта входило в репертуар домашнего музицирования того времени в переложении для фортепиано в четыре руки.

*** К числу этих черт прежде всего относятся характерные для польской музыки черты переменности (включая частое применение «славянской кварты»), смелое применение квартгармоний: таково, например, восходящее хроматическое движение параллельными квартами в «Песне о ночи» — увеличенными в двух верхних голосах и чистыми в двух нижних — на словах, прославляющих героизм человеческого духа («Bohaterem jest Twój Duch»).

конце XVIII века Эльснер часто обращался к квартетному жанру, с которым он знакомил своих многочисленных учеников. Учитель Шимановского Носковский написал три струнных квартета и ряд других сочинений для этого состава, в том числе Вариации и фугу на тему Виотти. Струнные квартеты писали и другие ученики Носковского, в частности Людомир Ружицкий и Аполинарий Шелюто. Однако подлинно классических высот в этом жанре достиг лишь Шимановский, оба квартета которого (1917, 1927) завоевали мировое признание.

Эти партитуры отмечены новыми напряженными творческими исканиями композитора, в частности, в области полифонии, причем в Первом квартете в широких масштабах применено политональное проведение темы финала (последовательно-имитационное проведение темы у виолончелей, альта, второй и первой скрипок, звучащих одновременно в тональностях C, Es, Fis и A, которые сохраняются и в дальнейшем). Естественно, что такое сочетание тональностей обусловливает образование гармонических структур, далеко выходящих за пределы традиционной функциональности. Смело можно утверждать, что политональность в финале Первого квартета объясняется многолетними поисками в области полифонии, которые особенно отчетливо ощущаются в финалах сонатно-симфонических циклов Шимановского, в том числе Второго квартета и Третьей сонаты для фортепиано. Юзеф Хоминьский в своих работах о Шимановском подчеркивает, что построение этой последней фортепианной сонаты композитора соответствует классическому четырехчастному циклу, хотя все части исполняются без перерыва. Финальная фуга написана на тему, взятую из первой части, что укрепляет единство цикла [см. 65, s. 292].

Жанр скрипичного концерта развивался в польской музыке задолго до того, как Шимановский создал в 1916 году в Тимошовке свой Первый концерт для скрипки с оркестром. Трудно генеалогически связать это сочинение композитора с поныне «репертуарными» концертами Липиньского и Венявского и даже с прекрасным концертом его старшего современника Мечислава Карловича. И однако, имена обоих мастеров в истории польской музыкальной культуры стоят рядом, так как именно с творчеством Карловича и Шимановского связан период подлинно классического расцвета польского симфонизма*.

В концерте Карловича ощущается превосходное знание скрипки, объясняющееся, в частности, тем, что композитор приобрел под руководством Станислава Барцевича настолько серьезные практические навыки, что исполнял концерты Венявского, Чайковского и Мендельсона. Что касается Шимановского, то, как известно, в работе над партией скрипки обоих концертов, цикла

* Напомним попутно, что обоих композиторов неизменно привлекали проблемы инструментовки, которым, в частности, посвящены неопубликованные «Записки по инструментовке» (1905) Карловича.

«Мифы» и других сочинений он пользовался советами и помощью прославленного польского скрипача Павла Коханьского, с которым, так же как с его женой, композитора связывала многолетняя дружба*. Этот замечательный виртуоз был вдохновенным исполнителем посвященных ему Первого и Второго концертов. Впервые исполнил партию скрипки в «Мифах» (совместно с композитором в 1916 году в Умани) также Коханьский, жене которого, Зофье, Шимановский посвятил эти поэмы.

Коханьский ознакомил своего друга со всеми тайнами скрипичной техники, различные виды которой применены в произведениях Шимановского, особенно щедро, разумеется, в концертах. Но виртуозный блеск нигде не превращается в них в самоцель, а музыкальные образы развиваются в оркестре, приобретающем такое значение, что мы вправе говорить о новаторском преображении жанра инструментального концерта путем насыщения его чертами sinfonia concertante, придающими такое своеобразие Четвертой симфонии композитора.

Говоря о творческом облике Шимановского, видимо, нужно прежде всего отметить характерное для него стремление к симфонизации, иными словами, к драматургически интенсивному сопоставлению, развитию и противоборству контрастирующих образов, к той эмоциональной напряженности, которая была порождена накаленной атмосферой эпохи: не забудем, что Шимановский скончался за каких-нибудь два с половиной года до разбойничьего нападения гитлеровцев на Польшу, а в последние годы его жизни в стране нарастало ощущение надвигающейся катастрофы **.

Разумеется, такое ощущение не исчерпывает образного строя музыки Шимановского. Он умел постигать очарование природы, произведений искусства, умел зачитываться сочинениями классиков литературы и своих современников. Знание языков — родного польского, русского, немецкого, французского, к которым несколько позже прибавились итальянский и английский, — расширяло круг его интересов. Но чтение книг не удовлетворяло интеллектуальных и эстетических запросов Шимановского полностью. «Муза дальних странствий» побуждала его совершать путешествия, порою в дальние края. И не раз впечатления от этих странствий, так же как и от прочитанных книг, воплощались в музыкальных образах произведений Шимановского.

Еще до первой мировой войны композитор посетил несколько европейских стран, в том числе Францию, Англию и боготворимую им Италию (включая Сицилию), а также Тунис и Алжир.

* Значительная часть переписки Шимановского с четой Коханьских собрана в книге «История дружбы» («Dzieje przyjaźni». — Kraków, 1971), где опубликованы также воспоминания Шимановского о Коханьском.

** Незадолго до смерти, очутившись в одиночестве в номере отеля на Лазурном берегу в Грассе, Шимановский много времени посвящал слушанию радиопередач, причем избегал слушать немецкие: «масса болтовни, несносной, нахальной и глупой» [167, s. 394].

По возвращении на родину Шимановский, «пространством и временем полный», создал ряд произведений, в частности упоминавшиеся уже три пьесы для скрипки и фортепиано, объединенные под названием «Мифы»: «Фонтан Аретузы»*, «Нарцисс», «Дриады и Пан».

Образы античности, которыми композитор увлекался еще в юности, читая работы Тадеуша Зелиньского, опубликованные в России, когда этот выдающийся ученый был профессором Петербургского университета, воплощались не только в «Мифах», но и в фортепианных произведениях Шимановского. В 1915 году он создал три поэмы для фортепиано, объединив их в цикл «Метопы» **.

Будучи в палермском музее, Шимановский любовался собранными там метопами, сюжеты которых были почерпнуты из древнегреческих мифов. И, перечитав «Одиссею», композитор решил запечатлеть в музыке некоторые образы гомеровского творения. Это «Остров сирен» — повествование о том, как Одиссей велел своим спутникам залепить уши воском (чтобы не услышали чарующее пение, неудержимо влекущее моряков к острову, где ждала их гибель), а себя привязать к мачте корабля. Это «Калипсо» — музыкальный образ нимфы — властительницы острова, на котором царь Итаки провел семь долгих лет, удерживаемый влюбленной в него нимфой, и «Навзикая» — образ царевны, дочери «любезного Зевсу» феакийского царя Алкиноя, приютившего героя «Одиссеи» на острове Схерии и снарядившего его в путь на родину.

Созданный в 1915—1916 годах фортепианный цикл «Маски», известный также в оркестровой транскрипции Гжегожа Фительберга, состоит из трех поэм: «Шехерезада», «Шут Тантрис» и «Серенада Дон-Жуана». И в этих программных пьесах Шимановский стремился к красочной выразительности музыки, причем, как известно из одного его письма, сам он ценил этот цикл «несмотря на его как бы пародийный стиль» [167, s. 148], а к концу жизни даже собирался сделать обработку всех трех поэм для фортепиано с оркестром. Такое намерение композитора объясняется, видимо, чисто оркестровой колоритностью фактуры данных пьес, отличающихся подлинной поэтичностью. Что касается «как бы пародийного стиля», то это мимоходом брошенное замечание Шимановского относится, надо полагать, прежде всего к «Шуту Тантрису», вернее, к отдельным изобразительным элементам поэмы, связанным с ее программой. Ибо героем поэмы является Тристан, в костюме шута и под именем Тантриса проникший в Тинтажель — замок короля Марка, супруга Изольды Белокурой,

* Спутница Артемиды нимфа Аретуза, как гласит один из мифов, приходила купаться в реке, бог которой Алфей влюбился в нее, заставив спасаться бегством. По воле Зевса Аретуза обратилась в ручеек, названный ее именем «Источник (фонтан) Аретузы» Шимановский видел в Сиракузах.

** Название барельефов на дорических фризах античных зданий; особенно прославились метопы Парфенона.

которой навеки отдал свое сердце легендарный рыцарь. И не только звон бубенцов шутовского наряда, но и трепетное биение этого сердца слышится в поэме.

В «Шехерезаде» сказочность образа раскрывается в медлительном, томном повествовании, ключ к пониманию которого дает не только эта пьеса, но и писавшийся одновременно с нею Первый скрипичный концерт Шимановского. Писался этот концерт под впечатлением поэмы «Майская ночь» Тадеуша Мициньского — одного из любимых поэтов Шимановского, который создал множество романсов на его тексты, а также музыку к трагедии Мициньского «Князь Потемкин». В поэме «Майская ночь» есть строки об «аметистовой ночи Шехерезады, когда в небесах пылают талисманы». И в концерте Шимановского появляется тема его «Шехерезады», воспринимающаяся здесь как образ, овеянный сказочным очарованием звездной ночи юга.

И наконец, в «Серенаде Дон-Жуана», открывающейся «гитарным» прелюдированием, возникает еще один легендарный образ, близкий, как не раз уже отмечалось биографами Шимановского, к герою «радостной драмы» Моцарта, драмы об упоении жизнью и ее искушениях, искупаемых «непоправимой гибелью последней». И это психологическое содержание образа, так же как и в поэме «Шут Тантрис», оттесняет на второй план элементы внешней изобразительности, трактуемые композитором лишь как «маски», — отсюда и название цикла.

Об идейно-эмоциональном диапазоне творческих интересов Шимановского дают представление и его произведения в других жанрах, также отмеченные смелостью и успешностью творческих исканий. Вокально-лирические сочинения композитора, начиная с относящихся к началу века шести романсов на слова Тетмайера и знаменитого «Лебедя» на слова Вацлава Берента, по богатству фортепианной партии заставляют вспомнить танеевское обозначение — «стихотворение для голоса и фортепиано». Особенно часто обращался Шимановский к поэзии Тадеуша Мициньского и своего друга и родственника, писателя, поэта, драматурга, эссеиста, историка музыки и критика Ярослава Ивашкевича, в соавторстве с которым композитор создал также либретто своей второй оперы — «Король Рогер».

Если в первой (одноактной) опере Шимановского, «Хагит», написанной в 1912—1913 годах (но поставленной только в 1922 году) на либретто Феликса Дермана, получает развитие библейское предание о юной красавице, которая должна была своим телом согреть одряхлевшего царя Давида, то «Король Рогер», задуманный Шимановским совместно с Ивашкевичем в 1918 году, а законченный лишь спустя шесть лет, был создан композитором как музыкальный этико-эстетический синтез элементов византийской, арабской и античной культуры и мысли. Черты облика Пастыря (первоначально опера называлась «Пастырь»), появляющегося перед королем Сицилии Рогером II, постепенно приобретают отчетливо выраженный дионисийский

характер. Булгаковский Воланд заверял Мастера, что «рукописи не горят». Профессор Зелиньский воскрешал образы античности, утверждая бессмертие мира ее мыслей и чувств. И несомненно, чтение цикла работ Зелиньского «Из жизни идей» отразилось на восприятии Шимановским образов Греции, Италии и особенно Сицилии, где он подолгу стоял не только у «источника Аретузы», но и у гигантских колонн, оставшихся от храма в Сегесте. Взяв имя исторического персонажа, правившего Сицилией в XII веке, Шимановский положил в основу своей оперы не факты его царствования, а идею торжества античной концепции, ярко выраженную в финале, когда Рогер, узнав в Пастыре бога Диониса, следует за ним.

Во второй опере Шимановского круг выразительных средств еще более расширился, простираясь от архаических звучаний византийского гимна в начале первого акта до сложнейших, к тому же различно альтерированных аккордов и секундо-квартовых сочетаний, применявшихся композитором, правда, уже в опере «Хагит» и «Песне о ночи». Нельзя, однако, пройти мимо признания, сделанного им в письме к А. Хыбиньскому*: «Я должен опять некоторое время пожить среди горцев, потому что рафинированность П а с т ы р я, над которым я все еще мучаюсь, угнетает меня».

Был в жизни Шимановского период (1918—1919, то есть последние годы жизни в Тимошовке и Елизаветграде), когда он работал в основном над двухтомным романом «Эфеб». Рукопись, к сожалению, сгорела в 1939 году в варшавской квартире Ивашкевича, но писатель, друг Шимановского, оставил прекрасное и поэтичное изложение этой, отчасти автобиографической повести, охватывающей огромный диапазон переживаний композитора (от восприятия великих произведений искусства — до сложных взаимоотношений с различными людьми), появляющегося то в облике юного и наивного князя Ловицкого, то как прославленный композитор Кораб [см. 97, s. 58—67] **, в чьем образе он предрекал себе великие творческие свершения. Образ этот, как мы знаем, оказался пророческим, но слава Шимановского до конца дней сопровождалась тяжелыми испытаниями, о которых с такой проникновенностью написали в своей книге «Горькая слава» музыковед Ежи Вальдорф и Леония Градштейн, присутствовавшая при кончине композитора [см. 91].

Нельзя не вспомнить здесь, какой нежной, трогательной заботой окружили умирающего Шимановского его секретарь Леония Градштейн и благородная Иза (Изабелла) Познаньская (по мужу Ландсбергер), оказывавшая композитору значительную

* Письмо это, опубликованное вскоре после смерти композитора («Muzyka Polska», 1938, № 6), не вошло в основное собрание писем Шимановского.

** Ивашкевич не указывает, что эту несколько странно звучащую фамилию знаменитости, в образе которой Шимановский представлял самого себя в будущем, он взял от полузабытого названия древнего герба «Кораб» — вероятно, по созвучию с древним гербом автора «Эфеба» — Корвин.

материальную поддержку и всевозможные знаки внимания, глубоко трогавшие его. Переезд композитора в санаторий из отеля, где он не лечился, а «отдыхал» по совету парижского врача — шарлатана и вымогателя, организовала все та же пани Иза, в семье которой оставшийся одиноким Шимановский провел свой последний сочельник...

В биографии Шимановского мы не раз встречаемся с повествованиями о нужде, нередко преследовавшей его уже в начале жизни и деятельности в Польше. Но тупости чиновников режима санации (кто-то из них лишил смертельно больного композитора пенсии, заподозрив, что он получает субсидию от посольства в Париже), пасквильным рецензиям в прессе (вначале в этом отношении отличался А. Полиньский, затем П. Рытель) противостояли друзья Шимановского, уже называвшиеся нами Ярослав Ивашкевич и Павел Коханьский, дирижер Гжегож Фительберг, пианисты Артур Рубинштейн и Генрих Нейгауз, которым Шимановский не переставал восхищаться, называя его «Генрихом Великим»*. В переписке композитор не раз употреблял по его адресу ласковые уменьшительные имена: Гарри, Гарринька, Гарричек. Нейгаузу он посвятил Фантазию C-dur ор. 14, сочиненную в 1905 году, и поэму о рыцаре Тристане («Шут Тантрис» ор. 34 № 2). Поэма «Дон-Жуан» ор. 34 № 3 и Вариации ор. 3 (1901—1903) посвящены Артуру Рубинштейну.

Ни в королевстве Польском, ни в межвоенной буржуазной Польше не было, разумеется, «государственного музыкального строительства», развернувшегося сперва в нашей стране, а затем и в других странах, ставших на путь социалистического развития. Существовала лишь частная инициатива богатых покровителей литературы и искусства. Таким меценатом в области музыки был князь Владислав Любомирский, финансировавший «Издательское товарищество польских композиторов», организованное в 1905 году по инициативе Г. Фительберга в Берлине, где в том же году встретился с ним Шимановский.

Первые концерты «Издательского товарищества» состоялись в Варшаве и Берлине уже в феврале — марте 1906 года. В качестве исполнителей выступили Фительберг и Нейгауз, а также Таля Нейгауз и Артур Рубинштейн, который позже играл произведения своего друга во многих странах. Таким образом, крупнейшие музыканты поддерживали искания Шимановского, когда он «намечал свой дерзостный путь», когда расширял круг своих интересов путем обращения к новым пластам польского народного творчества, которые с таким блеском раскрылись и в Четвертой симфонии, и в балете «Харнаси», и в «подгалянских» мазурках. Но и во всех других своих произведениях Шимановский остается великим польским композитором, достойным продолжателем шопеновских традиций.

* См. очерки «Генрих Великий» и «Встречи с Шимановским и Хиндемитом» в моей книге «О музыкантах XX века» [12].

Приведем слова известного писателя, крупнейшего знатока творчества Шимановского, его родственника и друга — Ярослава Ивашкевича: «В биографии Кароля Шимановского, вообще говоря, недооценивают петербургский эпизод. Но я его помню. Помню вечер в Киеве у тетки Юзефы Шимановской, когда Кароль рассказывал о своих только что законченных произведениях — Концерте для скрипки и III симфонии (на слова Мициньского! *) — и говорил об артистическом мире Петрограда, с которым он именно в это время встречался. Всегда буду помнить энтузиазм и гордость, с какой Шимановский говорил о том, что музыкальная общественность Петрограда его оценила. Помню также его разочарование, когда по возвращении в Польшу его встретили холод и полное безразличие»**. Прошли годы — и безразличие это сменилось всенародным признанием гения Шимановского.

Недавно мы узнали, что в последующие годы от приездов в нашу страну композитора отговаривали Казелла, Онеггер и другие музыканты, гостеприимно встреченные в нашей стране, но по возвращении на Запад клеветавшие на нас [84, s.193]. Шимановский, как известно, все же приехал в Москву, встречался со многими советскими музыкантами и, прощаясь с нами, сказал по-русски: «Я был рад вновь встретиться с русскими друзьями!»

В заключение заметим, что в нашей стране отношение к Каролю Шимановскому выражается не только в форме высокой оценки его многосторонней творческой, исполнительской, педагогической и музыкально-общественной деятельности, но и многочисленными переизданиями и исполнениями его произведений, большая часть которых звучала на советских эстрадах еще при жизни великого композитора.

* Мициньский был переводчиком текста Джалаледдина Руми в Третьей симфонии, а восклицательным знаком Ивашкевич хочет подчеркнуть любовь Шимановского к творчеству этого польского поэта.

** Iwaszkiewicz J. Petersburg, wyd. 3. — Warszawa, 1981, s. 60; сравн. письмо Шимановского от 29 января 1920 г. [167, s. 185].

*Г. Нейгауз*

# [Великий польский музыкант]*

Я собираюсь говорить сегодня о Шимановском как о наиболее крупном современном польском музыканте <...> В этом мне помогут молодые музыканты Рихтер и Ведерников. Думаю, что важно не столько мое сообщение, сколько то, что мы потом услышим **.

На молодую польскую музыку Шимановский оказал громадное влияние, наряду с некоторыми западными композиторами, особенно направления Хиндемита .<...>

Почему я считаю, что Шимановский занимает особое положение в польской музыке? Почему многие поляки называют его фамилию, минуя даже Монюшко, сейчас же после Шопена? Потому, что Шимановский, несмотря на совершенно ясные польские корни его музыки, в чем вы сегодня убедитесь, в полном смысле слова европейский композитор. <...>

Помню, однажды я играл некоторые вещи Шимановского, было много музыкантов. После концерта я разговаривал с Мясковским, который очень удачно выразился: «Да, чувствуется тысячелетняя культура». Это верно — это можно сказать о Шимановском. Его отличают высокая культура, высокий интеллектуальный уровень всего творчества; музыка его представляет собой общеевропейскую ценность, вклад в европейскую музыку.

* Печатается по материалам стенографической записи беседы Г. Нейгауза (хранится в ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 11, ед. хр. 97). Публикуется с сокращениями и незначительными литературными исправлениями.

В стенограмме указано, что доклад прочитан 4 октября 1941 г., однако С. Рихтер, А. Ведерников, а также дочь Г. Нейгауза М. Нейгауз считают эту дату ошибочной. По мнению М. Нейгауз и А. Ведерникова, беседа могла состояться до начала Великой Отечественной войны, в 1940-м либо в начале 1941 г. С. Рихтер высказал предположение, что концерт скорее всего происходил в 1942 г. — *Примеч. сост.*

** В заключение беседы были исполнены фортепианные сочинения Шимановского. Выступление Г. Нейгауза иллюстрировали его ученики — С. Рихтер и А. Ведерников. Рихтер занимался в классе Нейгауза в Московской консерватории с 1937 по 1946 г. Ведерников — с 1936 по 1941 г. — *Примеч. сост.*

В творчестве Шимановского заметно много влияний, но также ощущается и его славянское происхождение, особенно если знакомиться с Шимановским от начала его становления, с его первых композиторских опытов. Это славянское начало представляется бесспорным.

Я хочу попытаться коротко охарактеризовать некоторые особенности музыки Шимановского. Музыка его чрезвычайно лирична, особенно в первый и второй периоды. Позволю себе, по примеру других, и это как будто обоснованно, выделить в творчестве Шимановского три периода. <...>

Это почему-то всегда бывает именно три периода, а не четыре или пять; у Шимановского тоже можно проследить три периода в его творчестве.

В первый период мы больше всего видим влияние Шопена, но одновременно ощущается сильное воздействие Вагнера, вообще романтиков, кроме того, Скрябина (Чайковского тоже, но меньше). Второй период прошел главным образом под знаком немецкой музыки, особенно [Р.] Штрауса, а впоследствии Макса Регера. В третий период Шимановскому, уже зрелому и самобытному мастеру, становится близким музыкально-художественное миросозерцание французов. Но сильнее всего было в это время воздействие Стравинского, особенно Стравинского периода «Петрушки» и «Весны священной». Шимановский не раз писал, что считает «Весну священную» самым крупным, самым важным и значительным произведением современной музыки. Действительно, надо сказать, что в последние 20—25 лет его жизни влияние Стравинского в творчестве Шимановского было очень сильным *.

Я хотел бы [еще] указать на важную особенность творчества Шимановского, которая, может быть, отличает его от таких авторов, как Прокофьев, Шостакович, Скрябин. Творчество Шимановского — это сложный сплав, состоящий из разных, довольно разнородных элементов. На первый взгляд (подчеркиваю — именно на первый взгляд) творчество Шимановского не так оригинально, не так мужественно, не имеет такой ясной своей физиономии, как творчество только что упомянутых композиторов. Иными словами, в творчестве Шимановского есть какое-то женское начало, он постоянно испытывает влияние других авторов <...>. Трудно себе даже представить, чтобы в творчестве одного композитора так легко совмещались элементы стиля Макса Регера — мастера контрапункта, явного неоклассика, идущего в своем творчестве от Баха, Брамса, — с влиянием Стравинского периода после «Весны священной» и отчасти с влиянием французов (Равеля, Дебюсси). А вот в Шимановском все это укладывается.

* Периодизация творчества Шимановского у Нейгауза отличается от общепринятой (см. в статье И. Никольской «Творческий путь Кароля Шимановского»). Обычно раннее творчество не выделяют в самостоятельный период, а третий период (по Нейгаузу) делят на два: первый «импрессионистический», с элементами восточной экзотики, второй — так называемый «национальный» (20—30-е гг.). — *Примеч. сост.*

Такие творческие индивидуальности по-своему очень интересны. Правда, мы не привыкли отдавать им первые премии в наших оценках, усматривая в них как бы недостаток оригинальности. Но я и все те, кто довольно хорошо знает музыку Шимановского, ясно осознают, что, несмотря на такие влияния, часто противоречивого характера, индивидуальность музыки Шимановского всегда ощущается в манере, мастерстве и общем духе его произведений. Есть в его музыке что-то более важное, есть какое-то основное начало, имеющее гораздо большее значение, чем внешние стилистические приемы. <...>

Наследие Шимановского чрезвычайно разнообразно. Почти нет такого музыкального жанра, который бы он в своем творчестве не затронул. Два его крупнейших произведения — это оперы «Хагит» и «Король Рогер»; в юности, почти мальчиком, он сочинил еще одну оперу, которая никому не известна, да, кажется, и сам автор ее потерял*. Громадную долю в его творчестве составляет фортепианная музыка — прелюды, этюды, ряд мелких произведений. Из более поздних можно назвать «Маски», «Метопы» — три пьесы, навеянные Гомером, которые называются «Остров сирен», «Калипсо», «Навзикая». Затем у Шимановского есть три большие сонаты и, кроме того, еще одна соната, которая не издана и никому не известна (изданы три сонаты)**. Отмечу из более поздних произведений для фортепиано Двенадцать этюдов ор. 33, написанных под сильным влиянием Стравинского.

Весьма интересны Мазурки Шимановского. Некоторые из них вы услышите сегодня в исполнении Рихтера.

Шимановским написано четыре симфонии, но известны только три. Жаль, что Первая симфония не была издана, так как это крупное, значительное произведение, примыкающее ко второму периоду, когда на творчестве Шимановского наиболее сильно сказалось немецкое влияние***.

* О ранней опере вспоминает и сам Шимановский (см. в наст. книге письмо композитора к А. Хыбиньскому от 4 марта 1909 г.). В Тимошовке в начале 1900-х гг. были исполнены силами семьи и друзей две оперы Шимановского — «Золотые вершины» и «Ролланд» (написаны совместно с братом Феликсом). Рукописи этих ранних опытов композитора не сохранились [см. 89, s. 12]. — *Примеч. сост.*

** О юношеской неизданной сонате Шимановского есть упоминание в письме Г. Нейгауза родителям от 4 августа 1905 г. (см. в наст. книге). По свидетельству Б. Громадского, Шимановским в 1898 г. были написаны также фортепианные сонаты g-moll и fis-moll и Скрипичная соната E-dur. Рукописи юношеских сонат Шимановского также не сохранились, возможно, были утрачены в 1917 г. [см. 177, s. 220]. — *Примеч. сост.*

*** Первая симфония f-moll ор. 15 была написана в 1906—1907 гг. Вторая часть не была инструментована и никогда не исполнялась. Первая и третья части исполнялись в 1909 г. в Варшаве под управлением Г. Фительберга и под его же управлением в 1938 г. по Польскому радио. В 1977 г. по инициативе композитора Я. В. Хавеля и под его управлением первая и третья части прозвучали в г. Катовице. Издание симфонии предполагалось осуществить к юбилею Шимановского — 100-летию со дня рождения. — *Примеч. сост.*

У Шимановского есть еще множество песен, некоторые из них существуют и в оркестровой, и в фортепианной версиях. К сожалению, эта часть его творчества мало известна в нашей стране. Иногда, правда, в камерных классах консерватории поют его романсы, но я не слышал, чтобы они исполнялись более широко.

Сравнительно большей популярностью у нас пользуются произведения Шимановского для скрипки. У него есть два концерта для скрипки с оркестром, а наиболее известны пьесы для скрипки и фортепиано: «Ноктюрн и тарантелла» и, особенно, «Мифы» — три античные картины: «Фонтан Аретузы», «Нарцисс» и «Дриады и Пан» <...>

Следует особенно подчеркнуть еще одно свойство Шимановского — замечательное мастерство формы. Это сказывается и в мелких вещах, которые всегда удивительно закончены, как-то закругленны в том смысле, в каком бывают закругленны произведения Шопена и Скрябина; ярко это выступает и в его крупных вещах — сонатах и симфониях, где действительно чувствуется большая «выдержка» и продуманность формы. В отношении мастерского владения формой примечательна Вторая соната, которую Рихтер намеревается исполнить в своем ближайшем концерте. Сегодня из крупных вещей Шимановского мы сможем услышать только Третью его сонату*. <...>

<...> Интересно, что влияние импрессионистов и Стравинского не сказалось на самом «духе» Шимановского, какой-то классицизм, «академичность» господствуют во всем его творчестве. Это все хорошо сделанные вещи, большие, крупные формы. Интеллект, организаторский ум присутствует везде, во всех сочинениях композитора, несмотря на разные уклоны, на разные влияния, которым его творчество подвергалось.

В первый период в его творчестве преобладали лиричность, напевность, моменты чисто славянской грусти, близкой шопеновским ноктюрнам, мазуркам; во втором периоде преобладает начало эпическое. Но есть в этом периоде и произведения бодрые, темпераментные, боевые, зазывающие. Здесь можно заметить элементы, близкие к творчеству Р. Штрауса, но вместе с тем совершенно своеобразные и самостоятельные.

В первый период создана, между прочим, одна превосходная вещь, никогда еще у нас не исполнявшаяся, — Концертная увертюра E-dur**. Это еще не совсем самостоятельное сочинение Шимановского, претерпевшее влияние Штрауса, но в отношении

* Вторая соната Шимановского фигурировала в репертуаре С. Рихтера с 1938 г. «Маски» и другие сочинения Шимановского пианист исполнял в концертах уже после Великой Отечественной войны. А. Ведерников впервые выступил в концерте с Третьей сонатой Шимановского весной 1942 г. в Малом зале Московской консерватории (сведения получены от С. Рихтера и А. Ведерникова).— *Примеч. сост.*

** Нейгауз ошибается: Концертная увертюра E-dur исполнялась в России в концертных сезонах С. Кусевицкого в 1914 г. (см. об этом ниже в отрывке из рецензии В. Каратыгина). — *Примеч. сост.*

бодрости духа и даже классичности (в широком смысле этого слова) — весьма замечательное. Стоило бы это произведение у нас когда-нибудь исполнить <...>

Так[им образом] и развивалось творчество Шимановского: в направлении формальном мы видим стремление к интеллектуальности, мужественности, к созиданию крупных форм, крупных полотен (в чем Шимановский всегда был [большой] мастер). Эта черта его в особенности бросается в глаза, ибо по некоторым его мелким произведениям можно было бы предположить, что импрессионистические элементы должны были разрушить это классическое, «академическое» начало, но на самом деле это начало в творчестве Шимановского осталось.

В нашем сегодняшнем показе произведений Шимановского, к сожалению, совершенно отсутствует скрипичная литература. Знакомство с наследием композитора будет происходить лишь на примере фортепианного творчества. Я сыграю несколько ранних произведений, которые он сочинил в 16-летнем возрасте. Затем прозвучат произведения более позднего периода, а весь второй период, может быть самый значительный в творчестве Шимановского, сегодня выпадет из нашей программы. Но нельзя все сделать в один раз, получился бы целый концерт, если бы мы захотели показать все три периода.

Сейчас я сыграю маленькую прелюдию, которую Шимановский сочинил, когда ему было 15 лет. Вы сразу ощутите в ней влияние Шопена, Скрябина, Чайковского — вообще славянской музыки. Как будто наивная музыка, а сколько в ней искренности. Нужно сказать, что последующие его вещи гораздо интереснее (*играет прелюдию Шимановского*).

Может быть, самым любимым композитором Шимановского до конца его дней был Вагнер. Говорят, что в последние месяцы своей жизни, когда он умирал от чахотки, он с особенным наслаждением слушал по радио в санатории «Тристана и Изольду» и другие сочинения Вагнера. Когда вы услышите сегодня поздние произведения Шимановского, вы убедитесь в том, какой громадный путь, какую колоссальную эволюцию он проделал в своем творчестве. Разворачивается чрезвычайно интересная панорама, когда автор от начальных вещей, где можно проследить совершенно явные влияния Скрябина, Чайковского, Шопена, а затем от более поздних вещей, написанных под сильным воздействием Вагнера, которое, может быть, не так сильно сказалось, как влияние славянских композиторов, но которое было все-таки очень явным, перешел к тому, что вы сейчас услышите <...>

У нас сегодня будет исполнена Третья соната. Эта музыка совершенно не похожа на ранние прелюдии из ор. 1, она чрезвычайно диссонирующая, смелая, местами атональная <...>

Для интеллектуального начала творчества Шимановского, которое не противоречит лирическому, напевному, а только дополняет его, характерна любовь к полифоническим формам. Все три его сонаты кончаются фугами. Фуги эти идут от бетховен-

ских, они чисто классические. Владея в совершенстве контрапунктическим стилем, Шимановский создает замечательные вещи. Фугой заканчивается Симфония B-dur, которая исполнялась в Москве всего один раз и ни у кого не осталась в памяти. Это большое произведение, близко примыкающее по духу и по структуре ко Второй фортепианной сонате и тоже заканчивающееся фугой.

Чтобы очертить хотя бы эскизно стиль Шимановского, я сыграю темы трех фуг из его сонат. Вот Первая соната *(играет)*. Очень ясна мелодическая линия. Сразу видно, что композитор умеет создавать темы, поддающиеся контрапунктической обработке *(играет)*.

Тут явный уклон в регеровскую неоклассику. Интересно, что тот самый Шимановский, который в молодости любил шаткий ритм, полиритмику, близкую к Скрябину, в фугах выдерживает точный, острый, бетховенский ритм *(играет)*.

Прослушайте подряд эти две темы: одну из произведения Регера, вторую — из Шимановского, и вы ясно убедитесь в том, что, несмотря на сильное влияние больших мастеров, Шимановский абсолютно ясно сохраняет свою физиономию *(играет)*.

Или вот тема фуги из Третьей сонаты, которую вы сегодня услышите *(играет)*.

Просто невозможно себе представить, чтобы Скрябин написал такую фугу, а ведь у Шимановского есть черты, очень близкие стилю мышления Скрябина, Шопена, но в то же время заметна близость немецкой классической контрапунктической музыке <...>

Шимановский весьма сложный композитор, который не чуждается трудностей интеллектуальных и исполнительских. Я помню, как один немецкий рецензент, писавший о Двенадцати песнях Шимановского ор. 17 на стихи немецких поэтов, которые относятся ко второму периоду его творчества, указал в последнем абзаце своей рецензии, впрочем очень похвальной: «Мне приходилось играть очень трудные произведения и разбираться в них довольно легко, но должен сказать, что на аккомпанементах Шимановского я чуть не поломал себе пальцы». Должен сказать, это как на чей вкус — мои талантливые ученики разбираются в Шимановском без особых затруднений и играют его превосходно, и я считаю, что в этих трудностях нет ничего сверхъестественного или из ряда вон выходящего. Но, безусловно, нужно отметить, что музыкальное мировоззрение композитора после первых, юношеских лет сразу стало довольно сложным. Интеллект, мысль теперь преобладали у Шимановского над другими началами, что для меня и для многих других представляет особенную ценность. Для замечательных песен Шимановского характерны прежде всего лиризм и поэтичность, глубокая эмоциональность содержания, но в его сонатах, симфониях на первом плане — мужественное, интеллектуальное начало. Для меня это особенно отрадное явление в его музыке, дающее ему право на звание большого композитора.

Вопрос оценки, «тарификации» композиторов нас всегда интересует и занимает, и я думаю, что если бы не слишком сильно сказывающиеся в его музыке всех периодов влияния «мужественных авторов» (Стравинский, Регер, Штраус), мы должны были бы поставить Шимановского на одно из первых мест по объему, значению и поэтической выразительности творчества, по идейному содержанию его искусства.

Что это за идейное содержание, в двух словах не скажешь. Я не могу точно ответить на этот вопрос. Вообще же интеллектуальный склад Шимановского мне известен и понятен. У каждого художника есть своя индивидуальность, своя тоска и вечное стремление к чему-то сокровенному и любимому. У Шимановского было влечение к античной красоте, поэтичности и культуре. Я помню его разговоры об античности, о деяниях и красоте древности. Он страшно тяготел к итальянскому Ренессансу, не раз бывал в Италии, и эти поездки очень его оплодотворяли.

Если судить по названиям произведений Шимановского: «Калипсо», «Фонтан Аретузы» и др., то можно было бы заподозрить Шимановского в «реакционности» — индустриальная жизнь мало его привлекала. Влияния урбанизма, характерного для всех композиторов модерна, у Шимановского нет. Напротив, у него есть некая мечта не то что о возврате к старому, но о примате искусства над всем остальным в жизни. Эта мечта составляла его идеологию и во многом определяла его быт.

Я был лично знаком с Шимановским. Его одухотворенность, громадный круг идей, жизненных запросов — все это производило сильное впечатление; ты невольно подпадал под его влияние. Я не встречал людей такого изумительного обаяния. Личность Шимановского как-то особенно освещала все его творчество.

Что я хочу этим сказать? Я хочу сказать, что подобные творческие характеры противоположны таким музыкантам, тоже внушающим колоссальное почтение и уважение к себе, как Регер, которых можно характеризовать так: я пишу музыку с утра до ночи, пишу хорошую музыку. У Шимановского было другое. Он как бы был un peu négligente * в своем музыкальном оформлении. В пояснение этой мысли скажу следующее. Круг идей и художественных устремлений у Шимановского гораздо шире, чем, например, у Скрябина; мышление Шимановского, его интеллектуальный багаж был гораздо реалистичнее скрябинского. У него не было ни мистицизма, ни этих скрябинских заскоков, вне которых немыслимо Скрябина видеть (весьма поэтичных и прекрасных, но все-таки заскоков). Несмотря на это преимущество в интеллектуальном багаже, а может быть, именно из-за него, у Шимановского отсутствует чистота музыкальной ткани, присущая Скрябину (как сам Скрябин говорил, «комар носа не подточит»), — этой ясности музыкальной ткани у Шимановского никогда не было, а была некоторая «приблизительность» мысли, как бы неразрешенность чисто материального звучания музыки.

* несколько небрежен (*франц.*).

Это вообще очень трудно объяснить. У Шимановского была некоторая приблизительность мысли, чрезвычайно интересная и своеобразная, но совершенно неприемлемая для людей, стоящих, с одной стороны, на позициях Регера или на позициях столь же своеобразного пуризма, — таких композиторов, как Дебюсси, у которого ни одной мало-мальски грязноватой гармонии не могло быть, или, с другой стороны, на позициях Скрябина. У Шимановского попадаются произведения, в которых чувствуется какой-то мягкий налет небрежности в ткани. Конечно, я говорю очень метафорично и условно, но все эти особенности придают особый шарм его музыке, какой-то налет патины, дымки, возможность пойти и так и этак. Все это опять-таки чрезвычайно тесно связано с немножко «женским началом» в его творчестве. <...>

Я забыл сегодня назвать одно из его специфически польских, очень национальных произведений — Вариации на закопанские, гуральские темы. Сейчас я вам сыграю только тему и пару тактов вступления к ней *(играет)* *.

Тема совершенно очаровательная, и ее обработка очень интересна. Вариации заканчиваются большим финалом в сонатной форме — грандиозное аллегро с фугой посередине. Это чрезвычайно колористичная пейзажная и вместе с тем очень эмоциональная вещь. Элементы пейзажности, если можно так выразиться, особенно сильно сказались в третий период творчества Шимановского, вероятно под воздействием Стравинского; они сочетаются здесь с интеллектуальным, сильным, мужественным началом. Это очень характерно для творчества Шимановского, как наличие очень и очень разнородных элементов, присущих обычно только одному какому-нибудь композитору.

У Шимановского есть то, чего нет ни у одного композитора. Регер это Регер и больше ничего. Шимановский — Шимановский и еще что-то. <...>

*(С места: «Как Шимановский сам исполнял свои произведения?»)*

Он не был одаренным пианистом. У него была какая-то неловкость. Его характер, это négligeable особенно сказывалось, когда он играл. Иногда он страшно «шлепал». Но в тот период, когда только что было сочинено новое произведение, когда он был весь полон энтузиазмом и любовью к этому произведению, он иногда играл просто потрясающе хорошо. Когда же он остывал, когда [он] считал произведение уже старым, тогда он играл очень неважно. Вторую сонату я слышал в таком исполнении, что это все было «вокруг да около» — ни одной чистой ноты. Петри мне как-то рассказывал о том, что встретил Шимановского в Закопане и был потрясен, до чего Шимановский хорошо играл.

* В творчестве Шимановского Вариации h-moll ор. 10 на польскую народную тему (1900—1904) — первый пример обращения к фольклору, в данном случае гуральскому (закопанский регион Польши). Г. Нейгауз был первым исполнителем Вариаций на концерте группы «Молодая Польша» (Варшава, 6 февраля 1906 г.). — *Примеч. сост.*

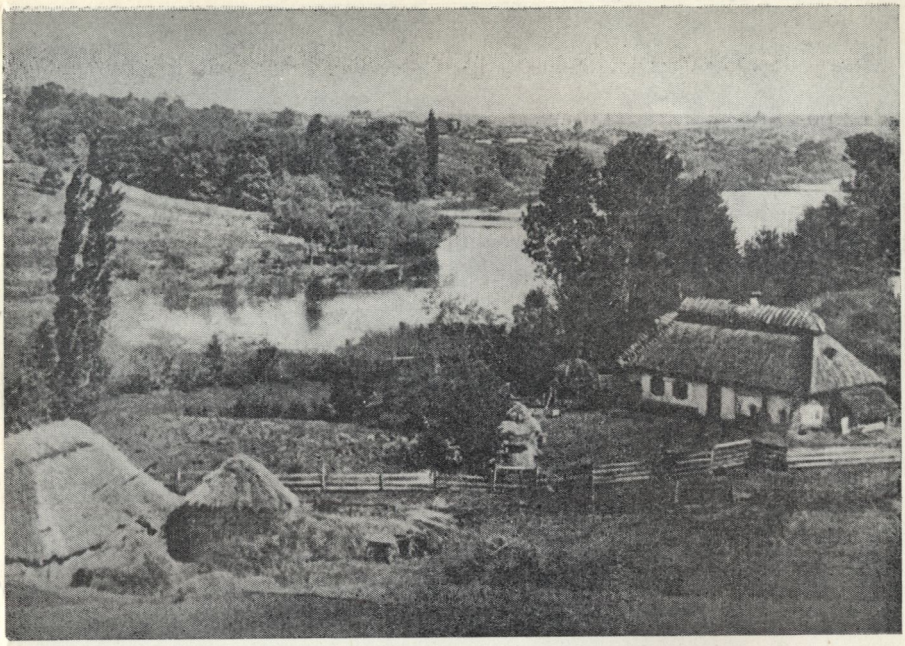
Это было связано и с его настроением. Он никогда не старался, чтобы хорошо получилось. <...> Помню, что из Второй сонаты ничего нельзя было понять. Иногда же труднейшие вещи он играл с поразительной виртуозностью и просто вдохновенно.

В Москве исполнялись чаще всего скрипичные вещи Шимановского, особенно «Фонтан Аретузы» — блестящая в звуковом отношении пьеса, а также «Ноктюрн и тарантелла» для скрипки, Скрипичный концерт, который играл, в частности, Губерман* во время своего приезда в Москву, а также московский скрипач И. Жук. Из фортепианных произведений Шимановского я сам играл, правда, уже давно, его Вторую сонату <...> и дважды его Третью сонату; из песен его мне приходилось слышать в концертах кое-что только в исполнении Э. Бандровской-Турской.

Третья соната, которую сейчас сыграет Ведерников, состоит из четырех разделов, которые исполняются без перерыва: Allegro, Adagio, бурное и страшно темпераментное скерцо и фуга. *(А. Ведерников играет Третью сонату Шимановского. Аплодисменты.)*

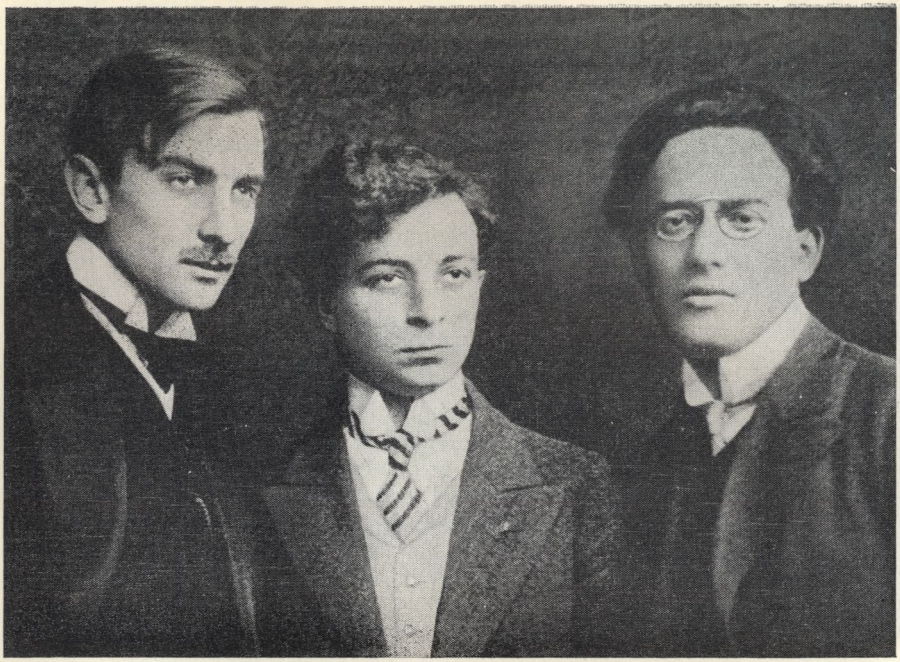
Это страшно трудная соната. Для того чтобы ее как следует оценить, нужно ее несколько раз прослушать. *(С. Рихтер исполняет произведения Шимановского: «Шехерезада» — из цикла «Маски» и шесть мазурок. Аплодисменты.)*

* Бронислав Губерман (1882—1947) — выдающийся польский скрипач. — *Примеч. сост.*



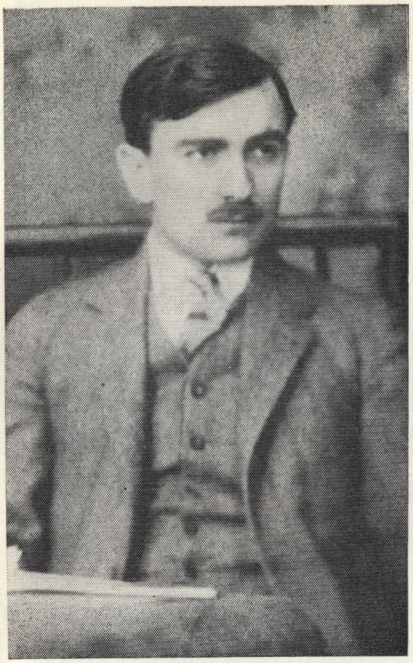
Деревня Тимошовка

К. Шимановский
в возрасте 15 лет



К. Шимановский, П. Коханьский,
Г. Фительберг (Вена, 1912)

Г. Нейгауз (1918)
(ЦГАЛИ, ф. 2775, оп. 1, ед. хр. 135)

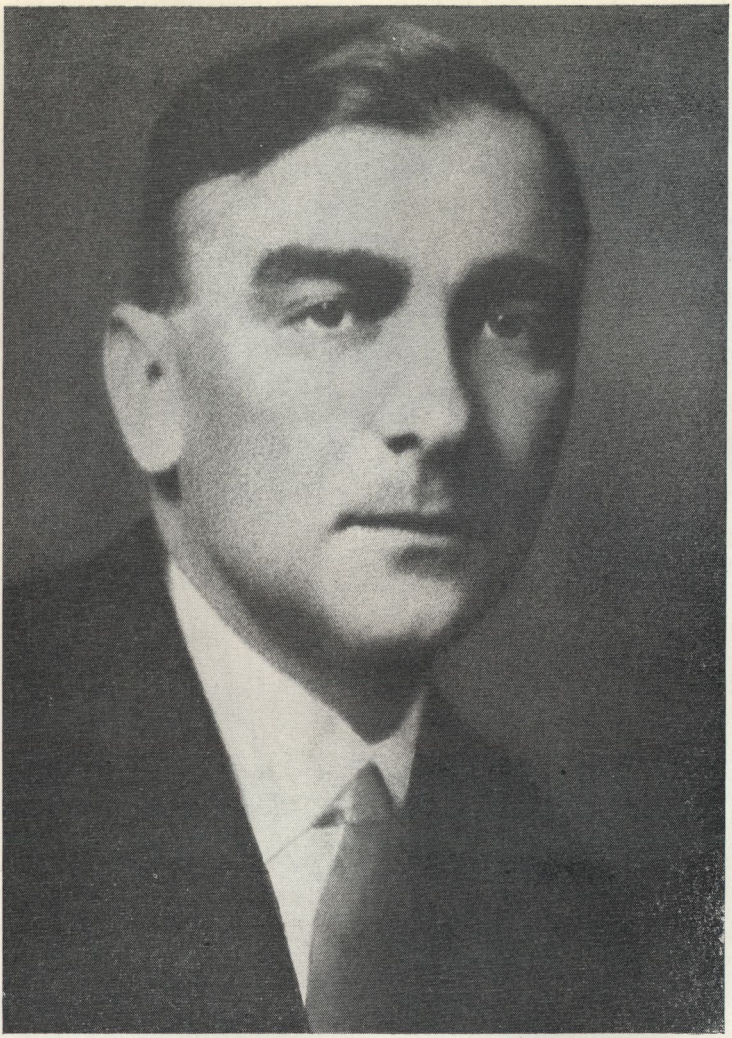


К. Шимановский (1912). Публикуется впервые (ЦГАЛИ, ф. 2775, оп. 1, ед. хр. 187)

Саша Дубянский Публикуется впервые (ЛГАКФФД, Г-11022) (начало 1910-х гг.)

К. Шимановский с сестрой
Станиславой в Давосе (1930)

С. Лифарь в роли Харнася
(Париж, 1936)



К. Шимановский (1933)
с дарственной надписью на польском языке Н. Райскому:
«Ректору Райскому с сердечной симпатией на память.
Гастроли в Москве в ноябре 1933. *К. Шимановский*»
(ЦГАЛИ, ф. 2357, оп. 1, ед. хр. 469)

К. Шимановский и П. Коханьский (Закопане, лето 1932 г.)

Открытие мемориальной доски К. Шимановскому
в гор. Кировограде по улице Гоголя, на доме, в котором жил композитор
(прислано Кировоградским облгосархивом)

# Шимановский и его окружение

# I

# Тимошовка

Кароль Шимановский родился 3 октября 1882 года в имении Тимошовка на Украине в высококультурной семье польских помещиков Корвин-Шимановских, ведущих свою родословную от славных времен польской истории. Один из представителей рода, Мацей Корвин-Шимановский, был крупным государственным деятелем первой половины XVII века, во время правления Владислава IV; семейная хроника сохранила также имя Юзефа Корвин-Шимановского, поэта, камергера двора Станислава Августа [см. 161, s. 17—18]. Отец композитора, Станислав Корвин-Шимановский, получил широкое гуманитарное образование, обладал способностями и к точным наукам. В воспоминаниях родных и близких он предстает человеком в высшей степени интеллигентным и музыкальным. Именно под его руководством семилетний Кароль начал музыкальные занятия. Артистической натурой была и мать композитора, Анна Корвин-Шимановская (в девичестве Таубе); она сумела развить в своих детях художественную одаренность и тонкий вкус.

Лето Шимановские проводили в Тимошовке, зиму — в Елизаветграде Херсонской губернии (ныне город Кировоград Кировоградской области), где у семьи было два дома. В Елизаветграде жили и родственники Шимановских — семьи Нейгаузов, Блуменфельдов, нередко приезжали погостить Ивашкевичи [1].

Из пятерых детей Шимановских были музыкальны трое: старшие брат и сестра и сам Кароль, с ранних лет проявивший дар композитора. Все дети Шимановских прошли через известную на юге России музыкальную школу Густава Нейгауза.

В раннем детстве маленький Катот, как называли в семье Кароля *, повредил колено. После долгой мучительной болезни и операции, сделанной в Москве самим Склифосовским, Катот выздоровел, однако хромота осталась на всю жизнь. В детстве Шимановский не мог участвовать в ребячьих забавах, заниматься спортом. Мальчик рос серьезным, задумчивым и тихим, много читал. Богатая библиотека в тимошовском доме постоянно пополнялась новейшими нотными и книжными изданиями.

* Позднее в русской среде его также величали Карлом Станиславовичем.

Годы юности композитора были насыщены художественными впечатлениями. На летние месяцы в Тимошовку приезжали Наталия и Генрих Нейгауз, Ярослав Ивашкевич, позже — известный пианист Артур Рубинштейн, дирижер Гжегож Фительберг. Тимошовка славилась своими любительскими спектаклями по всей округе.

Талант Кароля в семье Шимановских какое-то время оставался в тени. Внимание большинства обитателей Тимошовки привлекали фортепианные выступления Феликса Шимановского (старшего брата Кароля), Наталии и Генриха Нейгауз, а также вокальное мастерство сестры Станиславы, в будущем известной певицы. Кароль не обладал ни ярким пианизмом, ни голосом, и его первые композиторские опыты были замечены и по достоинству оценены лишь отцом и юным Генрихом Нейгаузом.

Многообразны музыкальные впечатления, воспринятые Шимановским в детстве и юности: классическая и современная музыка — польская, русская, немецкая; в Тимошовке звучали и украинская народная песня, и партесное пение...

**Я. Ивашкевич**[2]: «<...> Тимошовка была расположена на границе Чехрынского уезда, в преддверии вольных степей Херсонщины, на плодородной равнине, пересеченной частыми оврагами. Усадьба находилась посреди большого села, в большом саду, почти со всех сторон окруженном сельскими постройками. Только с одной стороны сад спускался к большому красивому пруду, который в королевстве [Польском], пожалуй, сочли бы озером, с другой — виднелись парк и усадьба Кароля Ростишевского [<...>[3]. Особый тон в тимошовском доме задавала «бабуня Мисуня»[4]. Она и Станислав Шимановский[5] поддерживали в доме старопольские традиции. <...> Многочисленные толпы близких и дальних родственников постоянно заполняли покои Тимошовки, причем почти вся родня в большей или меньшей степени увлекалась искусством, и все без исключения обладали прямо-таки безудержным чувством юмора. Что касается развлечений, то здесь тон задавал Станислав Шимановский, веселый, добрый, уравновешенного нрава человек, обожаемый племянниками «дядя Стась». Душа компании, он нередко был инициатором увеселений молодежи, а порой и сам принимал в них участие — например, в домашней постановке «Песенок дядюшки» Фредро-сына[6]. Естественно, что первый мой визит в этот артистический дом произвел на меня огромное впечатление. Впервые в течение такого продолжительного срока я общался с семьей, в которой буквально каждый был интересной личностью. Я слушал игру Феликса Шимановского[7], семейные вокальные ансамбли, наблюдал, как содержательно и изобретательно развлекается молодежь. Наконец, тогда же произошла и моя первая встреча с современным искусством тех дней — книгами Выспяньского[8], Станислава и Дагни Пшибышевских[9] и, конечно же, Каспровича[10] — его книги можно было найти в любой комнате, на чьем угодно столе. «Гимны» Каспровича с точки зрения большой поэзии считались тогда подлинным откровением. Я раскрывал их с каким-то суеверным вол-

нением и, понимая еще далеко не все, прочитывал самые красивые строки, которые показывала мне моя двоюродная сестра Нуля[11]. Уже в те времена Кароль сочинял романсы на стихи из «Гимнов», и я отлично помню, как однажды вечером Феликс под аккомпанемент брата исполнял их. Хотя память, разумеется, может и подвести меня, но, как мне теперь представляется, изданные под пятым опусом романсы Кароля Шимановского на слова Каспровича отличаются от того, что я тогда слышал. Весьма возможно, что те, первые, либо попросту затерялись, либо были отвергнуты самим автором по причине их незрелости. <...>» [97, s. 23—24].

**Письмо Г. Нейгауза родителям** *: «[Тимошовка, 4 августа 1905 г.] Дорогие мои! Как Вы думаете, когда я должен отсюда выезжать? Приедет ли папа? Д[ядя] Стась скучает, так как у него нет компании и ему было бы страшно приятно, если бы папа приехал. Катот сегодня уже стремительно взялся за оркестровку увертюры[12] <...>. Вчера слушали Стаську[13]. Чудесно поет Грига <...> Фительберг[14] вчера ответил на письмо Катота — очень мило и любезно. Концерт, говорит, хотят непременно устроить, но до сих пор не знает, получит ли зал. Катот играл мне вчера свои каноны и фуги и Сонату D-dur[15], quid mihi utilitum **. В ответ я сыграл ему Фугу b-moll. Ему понравилось. <...> [26, с. 318—319].

**Г. Нейгауз — родителям:** «[Тимошовка, 6 августа 1905 г.] <...> Мы оба с Катотом разленились, и одурели, и отдыхаем, что, собственно, не является уж столь греховным. <...> Ощущаю уже, впрочем, желание вернуться, ибо тут жизнь pas trop *** упорядочена. Сегодня сюда приехали Боло[16] и Ярось Ивашкевич. <...> Играем иногда с Катотом в четыре руки... Репертуар — «Макбет», «Тиль» и «Tod [und Verklärung]»[17]. Обнимаю моих дорогих. Ваш *Гарри Н.*» [26, с. 319].

**К. Шимановский — Г. Нейгаузу:** «Вторник [Тимошовка, 29 августа 1905 г.]. Мой милый. Не приехав, ты чудовищно разочаровал меня. Впрочем, питаю слабую надежду, что ты исправишься, — условия для работы <...> у тебя будут идеальными в моей комнате, в ней я сейчас не живу, ибо почти все время сижу дома[18] и, сломя голову, переписываю Уверт[юру], а для твоего здоровья пребывание в Тим[ошовке] было бы превосходно. Может, надумаешь и приедешь. Dixi! **** Что же касается моего письма, то пойми, что, продвигаясь по тому пути, по которому иду, жестко сдерживая себя в узде, я вынужден был бы прийти к Überwindung ***** своего искусства — об этом мы, впрочем, гово-

* В дальнейшем сокращенно: Г. Нейгауз — родителям и т. п.
** что мне очень полезно (*лат.*).
*** не слишком (*франц.*).
**** Я сказал (*лат.*).
***** преодоление (*нем.*).

рили, а жизнь в твоей атмосфере для меня убийственна, впрочем, и невозможна, ты ведь меня знаешь: какие же, стало быть, выводы?! Я должен сознательно отступить в искусстве и использовать свой талант как смогу лучше, оставляя полное выявление своего лица, также, кон[ечно], при помощи искусства (иначе я не могу) на более позднее время. У меня есть значительные планы. Пока же надо «сочинять». Не принимай этого, однако, в худшем смысле — в том, что ты пишешь, я явственно отдаю себе отчет и часто думаю об этом. <...> [26, с. 431].

**Я. Ивашкевич**: «<...> За 5 лет [1907—1912 годы] в Тимошовке произошло так много всего, что последний мой визит носил уже совершенно иной характер <...> За время моего отсутствия многое изменилось. Исчезли старосветские фигуры дяди Шимановского и бабуни Таубе. Повеяло другим, более свежим воздухом. Хозяйство вел Феликс Шимановский, а среди многочисленных гостей старого особняка можно было встретить людей, которые до этого здесь вообще не бывали. Так, во времена г. Станислава Шимановского никаких контактов с ближайшими соседями (а ими были русские) не поддерживали. Теперь же эти русские семьи стали постоянными и частыми гостями Шимановских. При этом я не могу сказать, что дом от этого что-то потерял. Напротив. Высококультурные, давным-давно поселившиеся в этих местах семьи Давыдовых внесли в дом Шимановских совершенно особую <...> атмосферу <...>, столь непохожую на провинциализм соседей-поляков. Ничего удивительного, что Кароль Шимановский близко сошелся с обеими семьями рода Давыдовых: Льва Давыдова — из исторической Каменки, где бывал Пушкин и где Чайковский дописывал своего «Евгения Онегина», и Дмитрия Давыдова — из Вербовки[19]. Особой сердечностью отличался последний и его жена, хозяйка дома Наталия Давыдова, урожденная Гудим-Левкович. Именно ей посвятил Шимановский свою Вторую фортепианную сонату. Она была светской дамой в полном смысле этого слова (именно такой я представлял себе Каролину Сайн-Витгенштейн, подругу Листа) — красивая, серьезная, интеллигентная и музыкальная. В ее лице Шимановский нашел искреннюю почитательницу своего таланта. Она, например, специально ездила в Вену на концерты Кароля и нередко появлялась одна в Тимошовке, чтобы провести вечер с Каролем и его старшей сестрой Нулей. В то время мне — уже вполне взрослому молодому человеку — позволялось присутствовать при их беседах. <...>

В то лето к Давыдовым в Вербовку приезжал отдохнуть недели на две Артур Рубинштейн[20]. Само собой разумеется, он был частым гостем в Тимошовке, и мне посчастливилось неоднократно слушать его игру. <...> Шимановский тогда только приступил к работе над одноактной оперой «Хагит» на текст Дермана, заказанной ему венским Universal Edition. Работал он еще не в «композиторской»[21], которая появилась в Тимошовке в последние годы [перед революцией], а в гостиной. Слоняясь по дому или по

двору, читая ли, беседуя, сидя ли в тенистом саду, я все время слышал упорно повторяющиеся из открытых окон звуки, Шимановский сочинял всегда за фортепиано. Когда я однажды заговорил с ним об этом, он ответил, что фортепиано заменяет ему целый оркестр — оно как бы концентрирует в себе возможности последнего — и что он без него просто не может обойтись. Звуки, преследовавшие меня в саду и даже на пруду, <...> причиняли мне какое-то беспокойство своей хаотичностью и, я бы сказал, невразумительностью. Эта «Хагит» интриговала меня — и таинственным текстом, и странными звучаниями, которые порой сопровождались голосом самого Кароля, фальцетом напевавшего все партии. Поэтому, когда однажды Рубинштейн приехал, чтобы познакомиться с набросками оперы, я попросил разрешения остаться в гостиной и весь вечер просидел тихо, как мышь, не давая о себе знать ни единым шелестом. Зато таким образом мне удалось услышать все, что Кароль показывал Рубинштейну. <...> Я узнал, например, что роль молодого царевича Кароль намеревался поручить певице сопрано; получалось, что дуэт царевича и Хагит — кульминационная сцена оперы — оказался бы дуэтом двух сопрано. Рубинштейн отговорил Кароля от этого намерения, причем довольно забавным с теперешней точки зрения аргументом: «Дорогой мой, но ведь это будет «Кавалер роз». Это «травести» невыносимо — я сам недавно слышал в Дрездене. Да и вообще этот финал такая скучища, что просто невозможно выдержать».

А сегодня финал «Кавалера роз» мы считаем шедевром Штрауса, которого, впрочем, оба музыканта тогда просто обожали. Кароль, в частности, всегда восхищался его «Электрой». Как-то раз, когда все уехали на целый вечер к соседям <...>, он велел мне проиграть всю партитуру «Электры» — я, признаться, тогда мало что понял. И через много лет, уже когда я гостил на его вилле «Атма» в Закопане, на его пианино не было ничего, кроме собственных сочинений и «Электры» [Штрауса], одолженной им у Бронислава Громадского[22], — собственного экземпляра у него не было. Он все так же продолжал восхищаться этой оперой и снова проигрывал свои любимые места (явление Клитемнестры). <...>

Помню, как однажды понаехало много гостей (Давыдовы) и Кароль оказался за столом с нами, молодежью. Я решил этим воспользоваться и буквально засыпал его вопросами. Уже в ту пору — под влиянием одного киевского друга — я очень увлекался французской музыкой и особенно поэзией — впрочем, не самыми лучшими ее образцами, например сборником стихов «Serres chaudes»* Метерлинка. Я спросил Кароля, что он думает о французской музыке, и получил довольно равнодушный ответ. На вопрос, слышал ли он «Пеллеаса и Мелизанду» [Дебюсси], он ответил

* «Теплицы» (*франц.*).

утвердительно: «Да, в Женеве. Дорогой, было так скучно, что я сбежал после третьей картины»...

Лишь немного позже он изменил свое мнение о музыке оперы, но продолжал с подозрением относиться к тексту Метерлинка. <...> Большой знаток поэзии, Кароль Шимановский особенно интересовался лирикой и внимательно следил за ее развитием. В военные годы он много читал и русскую поэзию — не только классическую, но и новейшую — футуристов и акмеистов, Маяковского и Ахматову. Знал он также в совершенстве немецкую и французскую поэзию. Впрочем, уже тексты, которые выбирал Шимановский для своих вокальных сочинений, свидетельствуют о его тонком вкусе. <...>

В тот период он сочинял почти исключительно на стихи немецких поэтов: Демеля[23], Момберта, Пакета, Боденштедта и др. Как-то зашла речь о Ницше, и Кароль признался, что вообще лучшими книгами в мире считает «Рождение трагедии» Ницше и «Разговоры Гете с Эккерманом». <...>

Однако его собственные поэтические опыты не выходили за пределы поэтики «Молодой Польши»; наиболее отчетливое представление об этих его стихах и их форме можно составить себе по «Лебедю» Берента[24], этой квинтэссенции поэзии «Молодой Польши» («Лебедя», кстати, Шимановский прекрасно положил на музыку). <...>

Шимановский знал и любил и современную польскую литературу. Я в то время был настроен по отношению к ней весьма скептически — например, со всем пылом юношеского максимализма высмеивал промахи в конструкции формы у Жеромского[25]. Именно в Тимошовке у Кароля я научился ценить этого писателя. То был год появления «Красы жизни». Я поначалу не был увлечен книгой и отнесся к ней пренебрежительно. Именно тогда, на веранде своего дома, Шимановский произнес восторженную речь о «Красе жизни» и особенно о сцене, в которой Розлуцкий раскапывает отцовскую могилу. И надо признаться, его энтузиазм так меня захватил, что я снова прочел роман и, конечно, уже совсем по-новому. <...>

В следующее посещение Тимошовки, осенью 1913 года, я застал там опять другую атмосферу. Весной того года Шимановский успел побывать в Париже и Лондоне, где близко соприкоснулся с французской артистической средой. Он застал также сезон Русских балетов и «Золотого петушка» [Римского-Корсакова] в постановке Дягилева в Лондоне. Все это оказало на Шимановского ошеломляющее воздействие и принципиально изменило его отношение к музыке вообще, и к собственному искусству в частности. Тогда я впервые увидел у него клавир «Петрушки». В тот момент, когда я уезжал [из Тимошовки] <...>, к Каролю приехал [Артур] Рубинштейн. Они намеревались играть «Петрушку» в четыре руки <...>» [97, s. 25—30, 32, 63].

**З. Шимановская**[26] [1915]: «<...> Однажды под вечер появился в Тимошовке наш двоюродный брат Гарри Нейгауз.

Дорогой, очаровательный Гарри.

Приезд его в Тимошовку — праздник. Был он нам всегда очень близок, и без дружбы с ним прожить было нельзя.

Сам он тоже горячо любил Катота и не раз повторял, что и представить себе не может долгую разлуку с ним <...>

Мы с Гарри всегда понимали друг друга и горячо спорили о музыке, искусстве — вообще обо всем, о чем стоило поговорить.

Гарри, гениальный пианист, был музыкантом в самой своей сущности — отзывчивый, как сейсмограф, на малейшие колебания человеческой души и безупречный, как камертон, во всем, что касалось природы звука. <...>

Когда спадала полуденная жара, мы отправлялись на прогулку верхом <...> Возвращаясь с прогулок, с неразлучной Гаммой[27] у ног мы шли через сад вниз, в «композиторскую», чтобы вытащить Катота погулять с нами.

В глубине сада белел маленький домик с крылечком, увитым виноградной лозой. Осенью на ней появлялись небольшие, но сладкие грозди.

Летом Катот проводил в этом домике практически весь день. Его самого было видно уже издалека — особенно когда он сидел у открытого окна, склонившись над нотами в своей белой тенниске. Порой, когда он проигрывал несколько тактов на фортепиано, отрывистые звуки инструмента доносились и до нас.

Катот поднимал на нас усталые глаза.

Мы-то возвращались из своих длительных прогулок по горячим полям, переполненные солнцем, простором и радостью, а Катот день изо дня все так же сидел с утра до вечера за рабочим столом в своей «композиторской». <...>

Беззаботная жизнь начиналась для него только после пяти вечера — тогда и он шел с нами на прогулку, а иногда мы оставались у него в «композиторской».

По нашей просьбе Катот садился за фортепиано, с карандашом в зубах наигрывал нам только что появившиеся на свет наброски, комментируя их и время от времени внося карандашом отдельные поправки.

Это были «Ноктюрн и тарантелла», «Метопы» и «Маски».

Мы обожали все это и слушали его молча, а Гарри с горящим лицом пожирал глазами карандашные иероглифы и быстренько забирал «Метопы» с собой, чтобы «проиграть» их.

Вечером Гарри играл в большой гостиной — порой до самого позднего часа.

Под чуткими, всепонимающими пальцами оживали, сверкая неповторимо суровым блеском, величественно-прекрасные «Метопы».

И сверкали чудесными красками подобные мавританской резьбе миниатюры Дебюсси.

И раскрывал свои глубины бессмертный Бах.

Чародей-Гарри провозглашал свою правду, а мы, ошеломленные, с сильно бьющимися сердцами, впитывали ее, нередко с полными слез глазами <...>» [161, s. 77—80].

# II

# Годы учения и странствий

После 1900 года Шимановский все чаще покидает Тимошовку. С 1901 года он занимается в Варшаве у крупного польского композитора того времени Зигмунта Носковского (композиция и контрапункт) и теоретика Марка Завирского (гармония). 1901—1905 — годы окончательного формирования композитора. В это время он близко сходится с молодыми, ищущими новых путей музыкантами — Г. Фительбергом, М. Карловичем, Л. Ружицким, А. Шелюто. Так возникает содружество «Молодая Польша в музыке», целью которого становится пропаганда новой польской музыки — в совместных концертах и путем издания сочинений. Первый концерт, в котором исполнялись произведения молодых композиторов, состоялся в Варшавской филармонии 2 февраля 1906 года и был повторен 9 февраля. Из сочинений Шимановского прозвучали Концертная увертюра ор. 12 (под управлением Г. Фительберга), Вариации на народную тему ор. 10 для фортепиано (солист Г. Нейгауз); в концерте 9 февраля Нейгауз сыграл вместо Вариаций посвященную ему Фантазию ор. 14. Критика встретила дебют молодых композиторов доброжелательно и даже с энтузиазмом. В этом же году, 30 марта, состоялся концерт «Молодой Польши» в Берлине.

Начало века в жизни Шимановского — это также пора путешествий и широкого приобщения к европейской музыке: он подолгу живет в Берлине и Вене, часто бывает в Лейпциге, Дрездене, слушает музыкальные драмы Вагнера в Байрейте. В ноябре 1906 года Шимановский побывал во Львове, где сумел установить контакты с музыкальной общественностью; с тех пор во Львове нередко звучали произведения Шимановского. В следующем году в Варшаве был организован еще один концерт содружества: Шимановский был представлен Увертюрой ор. 12 в исполнении Фительберга и Сонатой для фортепиано c-moll (солистка Наталия Нейгауз). На этот раз выступления критиков оказались явно недоброжелательными — композиторов упрекали в подражании Вагнеру и Р. Штраусу. Вместе с тем имя Шимановского постепенно приобретает известность. В 1909 году А. Рубинштей выступал в Кракове с программой из фортепианных сочинений Шимановского, в 1914 году Увертюра Шимановского исполнялась в сезонах С. Кусевицкого (в концерте, посвященном современной польской музыке).

1908 год знаменателен для Шимановского поездкой в Италию (совместно с Г. Нейгаузом). После Италии композитор возвращается в Тимошовку и начинает работу над Второй симфонией и Второй сонатой для фортепиано. В мае 1910 года, а затем в мае 1911 года Шимановский со Стефаном Списсом вновь посещает Италию и с увлечением путешествует по Сицилии. Эти поездки способствовали формированию мировоззрения Шимановского, дали дополнительный стимул к широчайшему изучению достижений мировой культуры — философской и эстетической мысли, искусства. Этим же летом в Тимошовку, где композитор завершает работу над Второй симфонией и Второй сонатой, приезжают Рубинштейн и Фительберг, и возникает план организации монографических концертов Шимановского. Для осуществления этого плана с ноября 1911 года Фительберг и Шимановский поселяются в Вене. Монографические концерты Шима-

новского, в программу которых вошли Вторая симфония и Вторая соната (исполнители Фительберг и Рубинштейн), прошли на рубеже 1911—1912 годов в Вене, Дрездене и Лейпциге, а затем в Кракове, Львове и Варшаве.

В 1913 году в Вене Шимановский впервые услышал музыку Стравинского (балет «Петрушка» в сезонах С. Дягилева), которая произвела на него неизгладимое впечатление: «Гениален Стравинский (из «Русских балетов»)...» — восклицает он в письме к С. Списсу от 14 октября 1913 года [167, s. 134]. Новое увлечение, а также интерес к современной французской музыке вытеснили у Шимановского прежнее тяготение к позднему романтизму. Вена стала казаться ему скучной и несовременной; начинаются новые странствия. Зимний сезон 1913/14 года композитор проводит в Татрах (Закопане), где впервые знакомится с художественно-артистической средой, культивирующей народное искусство этого сурового горного края. Контакт Шимановского с творчеством гуралей носил в то время поверхностный характер, открытие им музыкальной культуры Подгалья произошло через несколько лет.

Весной 1914 года Шимановский вместе со С. Списсом вновь едет в Италию, на остров Сицилия, и на этот раз добирается до северного берега Африки (Алжир, Тунис). Из Италии через Париж он приезжает в Лондон и знакомится со Стравинским. Здесь его застает начало первой мировой войны, и композитор возвращается в родную Тимошовку.

**Л. Ружицкий**[28] [1900-е годы]: «Однажды во время занятий у Зигмунта Носковского[29] я познакомился с его новым учеником. Он брал у Носковского частные уроки и приходил к знаменитому композитору и педагогу прямо на дом — я же был официальным студентом консерватории и занимался у Носковского в классе композиции. Наше знакомство с новым учеником постепенно переросло в дружбу. <...> Мы много говорили о музыке, о занятиях, о замечаниях нашего общего педагога, которого очень уважали за серьезное и профессиональное отношение к своему делу, несмотря на свойственную ему некоторую фамильярность в обращении. Значительное место в наших разговорах занимала новая музыка, а любимым времяпрепровождением было музицирование в четыре руки. Особенно часто мы играли поэмы Рихарда Штрауса, чаще других — финал «Смерти и просветления», мы повторяли его по нескольку раз, рояль гудел и гремел, и это доставляло нам невыразимое удовольствие; потом мы какое-то время сидели молча, чтобы полностью насладиться произведенным эффектом.

Я совершенно ясно помню и живо представляю себе, как работал Шимановский в то время — серьезно и сосредоточенно; сочинение музыки отнюдь не было для него забавой, развлечением. <...>

Сочинял он обычно за инструментом. Носковский, его коллеги и товарищи — все признавали выдающийся талант Шимановского, но видели в нем, прежде всего, фортепианного композитора. Больше всего он любил Шопена, а вслед за ним Скрябина, особенно его фортепианные произведения. Когда он работал над своей фортепианной сонатой (первой), я неоднократно заставал его

за инструментом, занятого детальным анализом фортепианных пассажей в пьесах Шопена и Скрябина. В этой музыке он видел и умел найти ключ к основным тайнам фортепианного стиля, и уже в те годы его пианизм отличался чертами подлинного совершенства. В его новых вещах меня всегда поражали солидность, зрелость фактуры, концентрированность фантазии. <...>» [170, s. 53—54].

**С. Списс**[30]: «<...> Дружеские отношения между Каролем и Фичо[31] установились еще в начале 900-х годов. Единомышленники во всем, что касается музыки, оба художника идеально дополняли друг друга. У обоих вызывали отвращение легковесность, нередкий в то время в нашей стране провинциализм, от которого даже Карловичу[32] не удалось до конца освободиться. Целью обоих было создание новой польской музыки широких горизонтов — и именно это, прежде всего, скрепляло их дружбу.

Тесно объединяла Кароля и Фичо также жажда совместной деятельности. Фительберг (сын военного капельмейстера) обладал особым даром находить и популяризировать во всем мире новые польские таланты. В случае же с Шимановским, с его бесспорным талантом, перед Фительбергом встала задача особо благодарная. В то время и Шимановский нуждался в близком человеке, с которым он мог бы делиться своими творческими планами и который сумел бы достойным образом пропагандировать его искусство.

Встретившись с выдающимся дирижером, музыкантом-профессионалом, Шимановский сердечно к нему привязался. Лишь значительно позднее обнаружились существенные различия их характеров и творческих темпераментов <...>» [155, s. 39—40].

**А. Хыбиньский**[33] [1906—1907]: «В Берлине я познакомился с Гжегожем Фительбергом, Людомиром Ружицким, Аполинарием Шелюто[34] и Каролем Шимановским, а также из этой компании — с Феликсом Шимановским (пианистом), Генрихом Нейгаузом (позднее ректором Московской консерватории) и с другими польскими музыкантами, которые тогда учились или работали в этом городе. На одном из концертов присутствовал также дирижер Варшавской филармонии Эмиль Млынарский.

<...> Скрывать нечего: мы стали «группой»; критичнее всех был настроен Карлович, восторженнее всех — я. Но ошибется тот, кто решит, что наша группа была чем-то вроде «союза взаимообожания». Каждый знал недостатки и слабости другого и не скрывал их <...>. В иных условиях такие художники, быть может, никогда бы и не объединились: это были люди достаточно разные, взгляды их на искусство, на пути его развития во многом противоречили друг другу, и общего у них было не так уж много.

Трудно вообразить себе бóльшую антитезу, нежели Карлович и Шимановский или Шимановский и Ружицкий, не говоря уже о различиях в масштабе таланта и общей культуры. Не все были также в равной мере самокритичны. От въедливых, критических

замечаний Карловича и Фительберга никто не был застрахован, особенно если шла речь о композиторской технике. Ни того ни другого не могли удовлетворить, скажем, инструментовка Увертюры Шимановского или ритмизация поэтического текста в песнях Ружицкого. Фительберг, например, сурово выговаривал Шимановскому за квинты в Фантазии для фортепиано, нисколько не смущаясь моим присутствием. А Карлович не был в восторге от формы симфонических поэм Ружицкого. Но, как я уже сказал, в связи с тем, что на родине, в Варшаве, дирекция филармонии (А. Райхман и др.) и некоторые известные музыканты враждебно отнеслись к новой группе композиторов <...>, последние вынуждены были сплотиться, противопоставить себя остальным польским музыкантам, среди которых такие уважаемые мастера, как Мельцер [35] и Шопский [36], составляли исключение.

Критики в Варшаве, Львове и даже Кракове были ничуть не лучше; они не смогли пойти навстречу зарождающимся течениям действительно европейского масштаба, тем новым веяниям, которые могли бы освежить затхлую музыкальную атмосферу в Польше, ибо обнаружить новое и свежее можно было именно в произведениях младопольской группы. Никто с этим спорить не может <...>» [71, s. 98—99].

**А. Хыбиньский** [1911]: «Поколение молодых симфонистов (Карлович, Фительберг и Ружицкий) не могло опереться на опыт своих старших соотечественников <...> Если бы оно — это поколение — училось на оркестровых произведениях своих старших коллег, произведениях, как правило, эклектичных, то оно так и застыло бы на мертвой точке <...>.

Исторический поворот был совершен не только бывшими учениками Носковского, но и теми, кто получил образование за границей. Именно творчество последних (в первую очередь Карловича) положило начало новым направлениям. Но пути в будущее были и ими найдены не сразу; они прошли через увлечение Григом, Чайковским и Вагнером, а позднее — Рихардом Штраусом и Регером. Когда же весь материал современных направлений и новых идей был переработан, началась борьба за независимость, которой удалось достигнуть Карловичу; за ним настала очередь Шимановского и Ружицкого. Сегодня перед нами целая плеяда самобытных художников. В этом основная особенность «Молодой Польши в музыке»: группа эта, хотя и опирается на общие предпосылки, представляет собой коллектив, состоящий из существенно отличающихся друг от друга творческих индивидуальностей. Именно этого — творческой самостоятельности — представители предыдущих поколений так и не смогли достичь. <...>» [71, s. 99—100].

**А. Хыбиньский** [1912]: «<...> Шимановский сразу же начал с непрограммной музыки. Это не значит, что он вообще не признавал программности, напротив, поэзия, судя по всему, была для него творческим импульсом и во Второй сонате, и во Второй сим-

фонии (то есть в последних сочинениях), но музыка его ближе к «абсолютной», чем у любого другого представителя этого композиторского поколения. Шимановский придерживается идеи координирования прежних классических форм с новейшими открытиями в области выразительных средств <...>. Шимановский обладает теми познаниями, которых еще нет ни в одном учебнике по теории музыки, то есть тем, что доступно лишь лучшим музыкальным умам той или иной эпохи. Другое дело, что уже сама природа его таланта несет на себе печать полностью полифонического мышления, горизонтального упорядочения своих мыслей и соответственно — формы <...> Пусть в целом выразительные средства в области инструментовки и композиции еще не образуют у него достаточно органичного целого. Иногда его более привлекает фортепианная деталь, в другой раз — полифоническая, в третий — формальная. Но везде он обнаруживает выдающийся талант, достоинства которого заметны уже в первых сочинениях,— это благородство фантазии, исключительно изысканная художественная культура; стремление добиться возвышенных целей, отвращение к внешней эффектности и легкому успеху, а это означает проникновение в глубины души, не задерживаясь на поверхности дешевых сентиментов. Ибо на компромиссы Шимановский не шел никогда и ни в чем. <...>» [69, s. 295].

**Г. Нейгауз — родителям:** «[Берлин] Воскресенье, 11 февраля [19]06 г. Мои дражайшие! Только сегодня приехал вместе с Фичо из Варшавы. <...> Вы из телеграмм знаете, что концерт прошел хорошо, но второй еще лучше[37]. На первом я чувствовал себя страшно утомленным, в филармонии стоял адский холод, настроение поганое (соприкосновение с варшавским «музыкальным миром» вызывает убийственное впечатление), так что играл я не особенно. <...> Шелюто, конечно, никто не понял, зато Катот очень понравился. Я вам пришлю статьи и программы. Идиотичность Варшавы превосходит всякое воображение. Но страшно много шуму, говорят и пишут множество, в трех газетах <...> Второй концерт удался лучше, и я был в хорошем расположении и играл хорошо (Четыре прелюдии и Ноктюрн Шелюто, Вариации и Фантазию[38] Катота и на бис его же Прелюдию). Увертюра Катота после поправок, внесенных Фичо, звучит превосходно (кроме нескольких сумбурных мест), и музыка прямо небывалая. «Сокол»[39] Фичо очаровательный и звучит необыкновенно. «Болеслав Храбрый»[40] — посредственный. Вообще Ружицкий «Aschenbrödel» * в этой компании. <...>» [26, с. 326].

**Г. Нейгауз — родителям:** «[Нерви,] 15 февраля [19]08 г. <...> В нашей жизни мало разнообразия, каждый день прогулка над морем, рискованное лазание по скалам, вечерние беседы, порой одинокие прогулки en deux ** с Катотом вечером, после ужина,

* «Золушка» *(нем.)*.
** вдвоем *(франц.)*.

при свете луны <...> на passágiattin * — впрочем, небо почти все время покрыто тучами, но совсем тепло, всегда больше десяти градусов, и сейчас никакого ветра, даже море еле шевелится, лениво и неохотно — оно выглядит тогда совсем как одно из швейцарских озер, которое мы видели, — вода зеленая, как изумруд, и дно просвечивает. Мы были раз с Катотом и Фельчо[41] en trois ** в Генуе, видели палаццо Бьянко — чудесные картины (Мурильо, Веласкес, Рубенс, Гвидо Рени, Карраччи, Рафаэль и т. д.), и самая сказочная, какую только можно себе вообразить, — мебель, различные мозаичные столы, чудесно инкрустированные шкафы, огромные ренессансные часы, множество помпейских ваз и мебель empire — [одним] словом, чудесные вещи, изящные и артистичные, каких теперь нет. <...>» [26, с. 358].

**К. Шимановский — Ганне Клехнёвской**[42]: «Нерви, 2 марта 1908 г. <...> О себе писать не хочется: я веду праздную жизнь, ничего не делаю и ни о чем не думаю, и, что хуже всего, чувствую, что это в какой-то степени родная мне стихия. Не пойми меня превратно: для меня необходимы море, горы и вообще мир прекрасного. С каким отвращением думаю я о зиме и наших красках — ничто не в состоянии заменить мне вида пальм и неописуемой глубины моря. Хожу иногда с Гарри Нейгаузом в горы, откуда открывается вид на прекрасный ландшафт. Там тихо и спокойно, все шумы и голоса людей остаются далеко позади внизу. Чаще всего мы молчим, чтобы не вспугнуть этот дивный миг. Если б я мог, то уехал бы далеко на юг, туда, в неописуемые тропические леса — мечтаю о невыразимой пышности растений, как о чем-то, что издавна принадлежит мне. Итак, ты видишь, какими разными путями идет моя жизнь. Видишь, как мне тяжело выйти из области моих видений и снов о вечной красоте, как трудно расстаться с ней, чтобы снова превратиться в обыкновенного комедианта и фокусника, комбинирующего 12 звуков гаммы в прекрасные калейдоскопические рисунки для забавы людей. <...>» [167, s. 36—37].

**К. Шимановский — А. Хыбиньскому:** «Варшава, 4 марта, 1909 г. Уважаемый г-н Хыбиньский! Сердечно благодарю Вас за то, что Вы обо мне вспомнили, и отвечаю на Ваше письмо от 3-го сего месяца. В отношении биографии, думаю, можно ограничиться самыми общими сведениями. Мне бы, однако, хотелось обрисовать вам в общих чертах мою музыкальную и творческую эволюцию в целом; полагаю, что это также отчасти поможет Вам сориентироваться в моем, до сих пор довольно хаотическом творчестве. Итак, родился я в 1883 году[43] на Украине и с небольшими перерывами провел там первые 18 лет (за это время я прошел гимназический курс, учился игре на фортепиано, а также немного теории и гар-

* галерее (*итал.*).
** втроем (*франц.*).

монии — сначала у своего отца, а потом у Густава Нейгауза, прекрасного музыканта, отца Генриха и Тали[44], с которыми Вы, кажется, знакомы). Хотя жил я вдали от музыкальных столиц, однако же благодаря музыкальной среде, окружавшей меня с детства, я быстро познакомился с самой лучшей музыкой. Мои ранние музыкальные впечатления — это Шопен, Бах и особенно Бетховен: этим объясняется тот факт, что я никогда <...> не дам себя соблазнить музыкой разных Пуччини, Массне или Масканьи. С Вагнером я впервые познакомился в возрасте 13 лет в Вене — тогда я увидел на сцене «Лоэнгрина». Интересно, что тогда же я услышал и другие оперы («Фауст» Гуно, «Кармен», «Травиата» и т. д.), но все они не произвели на меня никакого впечатления — даже «Кармен» я смог оценить лишь много позднее. Потрясением, выбившим меня из колеи, оказался «Лоэнгрин», он-то и решил мою будущую судьбу. С тех пор Вагнер превратился в единственный объект моих грез — по фортепианным переложениям я изучил все его произведения. Я начал сочинять — разумеется, оперы. Одну из них я даже закончил (в фортепианной версии). Сообщаю Вам обо всех этих, в общем-то незначительных деталях для того, чтобы подчеркнуть, что сам выбор (Бетховен и Вагнер) уже свидетельствовал о врожденной склонности к симфонической и особенно оперной музыке, а роль фортепианного композитора была отчасти навязана мне волею судьбы — так как до 18 лет я абсолютно не знал оркестра и совсем плохо театр. Только примерно за год до приезда в Варшаву для продолжения образования я осознал, что не могу начинать с опер, и со всей энергией временно набросился на фортепиано. Тогда и были сочинены несколько хаотичных сонат (которые навсегда останутся в рукописи) и бесчисленное множество разных прелюдий и этюдов: избранное я издал в Товариществе[45] (9 прелюдий и 4 этюда). Теперь Вам будет легче понять, почему, едва освоившись с оркестром, я с увлечением принялся за симфоническую увертюру и чем объясняются ее недостатки и достоинства. Я сообщаю это, естественно, только Вам и заодно прошу извинения за излишнее многословие — мне бы хотелось, чтобы Вы смогли уяснить себе, какие скрытые пружины движут моим творчеством. Скажу Вам честно, что я все еще мечтаю при ближайшей возможности вернуться к сочинению музыкальной драмы — в моем ее понимании, и что только в этом жанре я способен до конца высказаться[46]. Но это опять же только для Вашего «личного пользования». Вы, конечно, можете скептически улыбаться, так как я известен Вам исключительно как автор фортепианных пьес, но у меня много аргументов, чтобы Вас переубедить в этом. Возвращаюсь, однако, к датам: в 1901 [зачеркнута цифра «1900»] я приехал в Варшаву и 4 года изучал гармонию и композицию у Завирского и Носковского. От тех лет, Вы меня понимаете, воспоминания остались не слишком приятные. Я написал тогда Фортепианную сонату c-moll, Скрипичную — d-moll, позднее Закопанские вариации[47]. Последующие

годы я провел частью в Закопане — Берлине — Италии. Ein grosses Ereignis*: знакомство с Фительбергом, который произвел на меня огромное (по мнению Полиньского[48], деморализующее) впечатление. Пока все; если Вам потребуются (!) еще какие-либо данные, прошу письменно сообщить мне. А пока — крепко жму руку, с дружеским приветом *Кароль Шимановский*» [135, s. 28—29].

**К. Шимановский — З. Яхимецкому**[49]: «Тимошовка, 4 декабря 1910 г. <...> Я прекрасно понял все, что Вы пишете о Падеревском[50]. Он давно производил на меня такое же впечатление, и во мне набралось немало злорадства по адресу человека, обладающего «тайной жеста», как о нем писал в «Swiat» Розенцвейг. Правда, тайной жеста обладает каждый способный актер, и к этому типу людей, мне кажется, приходится отнести и нашего епископа in patribus musicalis** (не так ли?). Французы еще более выразительно определяют это явление. Попытка залатать разорванную тогу или плащ Аполлона Мусагета при помощи лохмотьев королевских мантий представляется мне мыслью оригинальной, но довольно рискованной, так как всегда сквозь эти пестрые лоскутья будет проглядывать нагая правда и нищета. (Умоляю Вас, помните, что мои излияния предназначены только для Вас.) Его коронац... я хотел сказать, его юбилейная речь невероятно возмутила меня[51]. Недостойная музыка! Нельзя унижать Бахов и Моцартов, замалчивать Бетховенов и Вагнеров для того, чтобы тем легче было уронить «польско-сенкевичевскую» слезу на могилу нашего единственного — правда, гениального — Шопена. Если человек считает себя музыкантом, он должен оставаться им всегда и везде. Я смеюсь над подобного рода патриотизмом фраз. Когда подумаешь, что 90 процентов верхушки польской интеллигенции и культуры более или менее близки к подобному «типу», на душе становится скверно.

Я хорошо понимаю, что между мной и обществом всегда будет нерушимая стена разных понятий, художественных и жизненных убеждений. Не считайте это фантасмагорией. Я ни в коей степени не являюсь к о с м о п о л и т о м, но в нынешней нашей атмосфере и обстановке я чувствую себя в какой-то мере чужим. <...> Когда я окончательно стану на ноги, в меня начнут бросать камнями — это доказывают все мои последние сочинения. Увидите, именно так встретят мою новую С и м ф о н и ю, инструментальное произведение, какого не создал еще ни один поляк, — так же встретили «П е н т е с и л е ю», П е р в у ю с и м ф о н и ю, К о н ц е р т н у ю у в е р т ю р у, последние романсы и т. д. Вы убедитесь, что в недалеком будущем голоса таких людей, как Вы, Хыбиньский, будут в печати голосами вопиющих в пустыне, так как каждый будет призывать слушать оперу, переделанную паном Иксом

* Великое событие (*нем.*).
** В стране музыки (*лат.*).

из «Зачарованного круга»[52] с музыкой, построенной на броновицких обереках, или симфоническую поэму Игрека «Каська и Мацек». Ох, уж эти отвратительные поделки[53], эти обереки, эти «дана-дана»[54] — проклятье нашего искусства. Когда же люди поймут наконец, что искусство не рождается само по себе, что каждый художник, как настоящий аристократ, обязан иметь не меньше 12 поколений своих предшественников: музыкант — Бахов и Бетховенов, поэт-драматург — Софоклов и Шекспиров; если же он, подобно типичному чандале[55], рабу, грязному невольнику, отрекается от предков или не знает их, то, несмотря даже на величайший талант, он останется в самом лучшем случае жалким ремесленником вроде Бегаса[56] или кого-нибудь другого в том же роде. Если бы не существовало Италии, я тоже не мог бы жить. Я не живописец, не скульптор, но когда я прохожу через залы музеев и храмы, наконец, иду по улицам, когда я вижу эти творения, возвышенные, гордые, глядящие с вечно снисходительной и безмятежной улыбкой на все, что глупо и бездумно; когда я мысленно представляю эти поколения прекраснейших и гениальных людей, я чувствую, что стоит жить и трудиться <...>» [167, s. 79—81].

**К. Шимановский** [1920][57]: «<...> Польская Музыка — Польское Искусство — Национальное Искусство! Слова эти — сущий хаос понятий и противоречий, не решенных до конца проблем.

А может, и в самом деле Польская Музыка — дело рук неких «строителей» польской культуры с заранее обдуманным планом, выполнение которого вполне сознательно было поручено тем или иным «специалистам»?

«Вы должны делать и то и это... А вы — увенчаете храм польской культуры своим куполом искусств, впрочем, оставаясь в пределах магического круга наших правил, расчетов и установлений».

Оные планы, расчеты и установления, однако, себя не оправдали. Чем только не побывало в минувшую эпоху притеснений Национальное Искусство! Его погружали в пучину блестящего прошлого, безуспешно пытаясь вызвать мертвых духов этого прошлого, им же боязливо заслонялись от современного искусства, фонтаном бившего вокруг нас, им называли и «хождение в народ», прямо-таки гипноз мазурок и колядок, коллекционирование кошмарных малиновых бумажных поделок и зеленых бантиков; его превращали в немецко-академическую фугу на темы «Краков — рядом» или «Хмель зеленый»[58], а иной раз оно становилось отравленным острием коварного кинжала, который исподтишка нацеливали прямо в сердце «идейного» противника...

А между тем простейшим и единственно верным решением этой задачи является творящий художник, работающий с чувством неограниченной свободы. И тут же память подсказывает сияющее немеркнущим блеском имя великого Фридерика Шопена.

Шопен в истории нашего Искусства — единственный гений музыки, феномен удивительнейший и таинственный на общем фоне тогдашней нашей музыкальной культуры, ничем с ней не связанный, не имеющий ни предков, ни потомков, пожалуй, даже парадоксальный в своей «уникальности»; единственная яркая звезда на фоне беспросветной ночи. Шопен был Поляком и создавал Польскую музыку, принадлежащую к вершинам общечеловеческого искусства. Шесть томов его сочинений — это единственная и по сей день великая музыка польского народа.

Ну и что из этого? На мгновение раскрылись врата Царства; вспыхнул ослепительный свет; казалось, проблема решена. В несомненно национальных ритмах мазурок и полонезов на минуту появилась народная душа в бездонной своей национальной глубине, в великолепных одеждах, искрящаяся от бесценных бриллиантов высокого искусства; в грандиозных творениях зазвучал героико-трагический пафос народа, истерзанного до предела, но яростно защищающего свое право на существование.

Захлопнулись врата — и кому из потомков вновь было дано преступить их пороги? Кучке жалких дилетантов, пародировавших взлеты его гения!

Мы утверждаем: Шопен не заложил фундамента польской музыки. Она, увы, пошла иным путем[59] <...>

А сегодня уже слишком поздно... и невозможно вновь крепко связать лопнувшие струны. Сегодня Шопен принадлежит прошлому, эпохе неволи; и его творчество — одно из самых глубоких и трагичных свидетельств мятежного протеста польского духа против тирании и бесправия. <...>

«Золотой век» польской музыки начался и окончился вместе с Шопеном. Музыка второй половины прошлого столетия утратила все органические с ним связи, а вместе с ними и связи с духовной жизнью народа. Тяжело тащилась она вслед за экипажем изящной словесности, который — хоть и не блистал так, как в период великой романтической эпохи, — однако двигался в ногу с народом по его тернистому пути, шел, стойко вознося знамя национальной самобытности, отражая историю его внутренней жизни, шел, чтобы на заре XX века вновь заблистать великим искусством Выспяньского, Каспровича, Жеромского. <...>

Во второй половине XIX века на горизонте нашей музыки забрезжила звезда надежды — огромный талант С. Монюшко. Вновь в летучих песках нашей музыкальной пустыни можно было распознать контуры основательного фундамента. <...>

Нам представляется, что творчество Монюшко в определенном смысле явление столь же уникальное, как и его великого предшественника. С Шопеном его практически ничто не связывало, по крайней мере, ничего такого, что нашло бы отражение в его творчестве. Быть может, тому причиной сама яркая твор-

ческая индивидуальность Монюшко? Даже в полных очарования и вкуса гармонизациях народных песен нередко можно подметить типичные черты немецко-профессорской манеры, усвоенной композитором за недолгий период учебы в Берлине. Его сценические партитуры полны оперных итальянских страстей, столь противоречащих пусть порой сентиментальному, но все же польскому эмоциональному настрою. Некоторая нарочитость «шляхетности» и идиллической «народности» «Гальки» с лихвой окупаются ее драматической напряженностью и подлинным лиризмом.

Но отличает его от Шопена не только отсутствие пресловутой «музыкальной эрудиции», на которую принято списывать все недостатки его сочинений. (Ох уж мне эта «музыкальная эрудиция», о которой у нас так любят поговорить! Когда же, наконец, придет понимание того, что это не приобретаемый в консерваториях и академиях готовый «аппарат», владелец которого может бесконечно поставлять симфонии и оперы! Когда, наконец, поймут, что только тяжким и упорным трудом можно создать орудия собственного творчества, а в консерватории — можно получить не более чем простейшие навыки? Когда, в конце концов, будет ясно, что музыкальная и, шире, художественная эрудиция — не объективная, существующая отдельно, самостоятельно и независимо от произведения искусства категория, но, напротив — в высшей степени субъективное, идущее изнутри безошибочное чувство формы, органически связанной с самим произведением искусства, а некоторое количество «теоретических формул» — не более, чем вспомогательное средство. Так понимаемой «музыкальной эрудицией» Монюшко и вправду, несмотря на весь свой размах, не сумел овладеть...)

Не хватало ему и внутреннего душевного величия, фанатической преданности творчеству, присущей Шопену и свойственной всему действительно большому общечеловеческому искусству. <...>

При больших музыкальных достоинствах искусство его не открывает никаких новых горизонтов и поэтому так и остается не более чем свидетельством прошлого. Это стало ясно уже на следующем этапе развития нашей музыки, когда властвовали В. Желеньский[60] и З. Носковский. Ни тот, ни другой не были в прямом смысле слова наследниками идеи Монюшко и, разумеется, отнюдь не по причине своей творческой исключительности. Напротив, мастерство их значительно ниже, чем у Монюшко, и речь идет не только о художественной ценности их музыки, но и об отсутствии национальной самобытности. И тут мы вступаем в тот период истории нашей музыки, когда Национальное Искусство становится обязательной нормой, а творение оного — чуть ли не долгом истинного патриота.

Такая «народность», не вытекающая органически из индивидуальной природы таланта и врожденных способностей композитора, становится, само собой разумеется, ему чуждой, лишь

поверхностно сопряженной с объектом творчества. Для подтверждения этой точки зрения весьма показателен пример двух упомянутых выше композиторов: оба воспитаны на жестких и суровых правилах немецкой школы, оставившей заметный след во всем их творчестве. Разница между ними только в том, что талант В. Желеньского более драматического характера, поэтому он чаще обращается к оперной сцене, пытаясь пересадить на нашу почву вагнеровские традиции, объединяя их (не без некоторой «принужденности») с общим народно-польским колоритом музыки.

Насколько ему это удается, зависит от достоинств и характера самого сценического произведения. В целом, однако, стиль этот отзывается чем-то искусственным и весьма далек от естественности и органичности. З. Носковский, наоборот, остается прежде всего симфонистом, тщетно пытающимся замаскировать ригористичность и «негибкость» своего академизма стилизованной под фольклор мелодикой и гармонией. Не исключено, что именно из-за органически присущих обоим композиторам стилистических недостатков, творчество их, особенно Носковского, так и остается вне сферы подлинного народного искусства. Произведения последнего, за небольшим исключением («Степь», «Детский песенник», отдельные романсы), никогда не были популярными — в хорошем смысле этого слова, несмотря на то, что не лишены известных достоинств; они появляются на сцене или эстраде и исчезают, «как сон, как утренний туман...» [166, s. 41—48].

**С. Списс**: «<...> Зная, как Шимановский любит путешествовать, понимая, какое влияние может оказать на его творчество поездка на юг, я пригласил его в путешествие по Сицилии. Было это в 1911 году. Мы встретились во Флоренции, чтобы оттуда вместе отправиться сначала в Рим, а уж потом — через Калабрию — в Сицилию. <...>

Из Мессины мы поехали в Палермо. Остановившись в гостинице «Эгей», мы совершили экскурсию в Сегесту — красиво расположенную среди холмов, одиноко затерянную в глубине долины. Шли мы по этой долине так долго, что она уже стала казаться утомительно-однообразной, когда неожиданно из-за изгиба горы вдруг выступил светло-желтый храм с дорическими колоннами, будто бы перенесенный сюда прямо из Греции. Зрелище было поистине ослепительным: сравнить это впечатление можно разве что с тем, которое произвели на нас <...> чудесные барельефы-метопы из храма в Селинунте (период IV—VI веков до н. э.).

В своей «Книге о Сицилии» Ярослав Ивашкевич прекрасно описал метопы, назвав их «поэмами о женственности из желтого песчаника»: «Удивительно — эти камни вот уже столько веков с неизбывной силой говорят нам о страданиях и победах, нищете человека и о его любви».

Под впечатлением метоп Кароль Шимановский в 1915 году написал три фортепианные поэмы, своего рода музыкальные воплощения древнегреческих барельефов, которые он так и назвал «Метопы». Из дальнейшего станет ясно, что это далеко не единственные реминисценции нашего путешествия по Сицилии в творчестве Шимановского. <...>

В Сиракузах, на родине Архимеда и Феокрита, <...> нам показали очень интересную греческую крепость, построенную из камней колоссальных размеров. Мы посетили также древнегреческий театр на склоне скалистого холма, по которому чинно прогуливались павлины. Расположенные амфитеатром ряды из белого камня постепенно переходили в скалы, на их фоне — павлины, а вдали — голубое море. Все это складывалось в картину, полную незабываемой игры красок. Мы побывали также в лаотомиях — каменоломнях, пересеченных глубокими, густо покрытыми растительностью ущельями, которые тысячи лет назад (точнее — в V—VI веках до н. э.) служили сиракузскому тирану Дионисию местом ссылки заключенных. <...>

Во время путешествия я узнал об одном свойстве Шимановского — его редкостном по остроте даре восприятия впечатлений и умении при помощи богатой фантазии, непосредственных наблюдений и знаний, почерпнутых из книг, создавать единый, цельный образ той или иной исторической эпохи, той или иной страны. <...>

Разумеется, наше совместное путешествие дало Каролю множество впечатлений, что не могло не отразиться впоследствии на его творчестве. О «Метопах» я уже говорил. А вот знаменитый «Фонтан Аретузы», находившийся прямо рядом с нашей гостиницей в Сиракузах, послужил своеобразным импульсом для создания в 1915 году одного из трех «Мифов» для скрипки. (Впрочем, все три «Мифа» возникли под впечатлением от поездки на Сицилию.)

Между прочим, действие третьего акта «Короля Рогера» разворачивается на фоне упоминавшегося уже амфитеатра в Сиракузах, а дворцовая часовня со склепом Рогера и его потомков в соборе в Палермо и великолепный романский собор в местечке Монреале (около Палермо) с красивейшими фресками и мозаиками, несомненно, повлияли на сценическое оформление первого действия «Короля Рогера».

Мы съездили также в Таормину, чтобы осмотреть знаменитый греко-римский театр на склоне Этны; остановились там в гостинице Сан-Доменико, помещавшейся в бывшем монастыре. Кельи, в которых мы ночевали, размещались на галереях, опоясывавших внутренний дворик монастыря. Каменные колодцы во дворе были увиты зеленью, повсюду цвели желтые розы и глицинии. Монастырь расположен довольно высоко на склоне вулкана, перед нами открывался чудесный вид — Средиземное море и вся Калабрия. Театр, расположенный еще выше, был окружен колоннами, живописно уходившими прямо в открытое небо. Однако и

этого нам тогда было мало — жажда новых впечатлений заставляла нас совершать вылазки в горы. <...>

Эхом же нашего пребывания в Таормине стали «Ноктюрн и тарантелла» Шимановского — как раз там мы видели, как танцевали тарантеллу местные юноши и девушки <...>» [155, s. 53—56].

**А. Рубинштейн** [1912]: «<...> Первые концерты Шимановского состоялись в Берлине в первые дни 1912 года. Фительберг вновь остановил свой выбор на Большом зале филармонии и филармоническом оркестре <...> Программу составляли Вторая симфония и, после длительного антракта, Вторая соната для фортепиано ор. 21.

В сущности, это были два самостоятельных концерта. Кароль настоял на том, чтобы соната исполнялась в конце, утверждая, что она «составит надлежащий музыкальный противовес». Концерт явился для нас великим событием. <...>

На концерт приехала Наталия Михайловна Давыдова из Киева, а кузен Кароля — Гарри Нейгауз — жил тогда в Берлине, где учился у профессора Барта.

Концерт имел настоящий успех. Многочисленная аудитория — в большинстве контрамарочная <...> — состояла тем не менее из известных музыкантов, среди которых находился Бузони, и подлинных меломанов. Газеты прислали на концерт ведущих критиков; атмосфера была полна напряжения и ожидания, что всегда сопровождает музыкальные события большого значения.

Оба произведения были восприняты с огромным уважением, хотя мнения о них разделились. Восхищались дирижерским мастерством Фительберга, меня же хвалили за идеальную концепцию, память и темперамент <...>» [150, s. 432].

**А. Рубинштейн** [1912]: «<...> После моего многообещающего венского дебюта я связывал особенно большие надежды с нашим общим концертом в этом городе. Пресса нами интересовалась, считая приближающийся концерт значительным событием <...> Фительбергу удалось получить прекрасный Musikvereinsaal*, а также Tonkünstlerorchester** и три репетиции. <...>

Наш венский концерт стал настоящим триумфом. Публика горячо аплодировала, и Кароль многократно выходил кланяться. Пресса единодушно хвалила оба сочинения, называя их «великими шедеврами, обогащающими наше музыкальное наследие». Леопольд Годовский[61], который возглавлял Meisterklasse*** в Венской консерватории, пришел нас поздравить и пригласил к себе в дом.

* Зал музыкального общества (*нем.*).
** Оркестр музыкантов (*нем.*).
*** Класс высшего мастерства (*нем.*).

Наш концерт стал одним из крупнейших музыкальных событий сезона. Вследствие этого успеха одно из самых серьезных музыкальных издательств — Universal Edition — предложило Шимановскому многолетний контракт, что было шагом вперед к повсеместному признанию его музыки. Спустя несколько дней Кароль с глубоким удовлетворением показал нам уже подписанный договор; от всего сердца мы разделяли его радость. <...>» [150, s. 435].

**Б. Громадский** [1912]: «<...> Произошло это на одном из авторских концертов Шимановского в Лейпциге — дирижировал Г. Фительберг, солировал А. Рубинштейн[62]. Программа включала Концертную увертюру, Вторую симфонию, Фантазию C-dur и Вторую сонату для фортепиано. Зал Alberthalle был заполнен до предела, а настроение аудитории, как обычно в таких славящихся своей музыкальной жизнью городах, как Лейпциг, — приподнятое. Тон в этом городе задавал, как известно, Артур Никиш — дирижер незабываемый и несравненный, который, что тоже хорошо известно, ни на чьих концертах, кроме своих собственных, разумеется, не бывал. Поэтому появление Никиша в Alberthalle на этом концерте вызвало одновременно и изумление и... ревность. Фительберг уже выходил на сцену, приветствуемый публикой, когда вдруг в ложе появился Никиш. Даже извержение в этой ложе гейзера или вулкана не произвело бы, наверное, большего эффекта: «Никиш! Никиш! Ники-ш-ш», — зашептал изумленный зал.

Утихомирив его, Никиш зааплодировал Фительбергу, стоявшему уже за пультом, и к его аплодисментам бурно присоединились собравшиеся. Концерт начался. После Увертюры — еще один сюрприз. Никиш встал, поднялся в ложу, в которой сидел застенчивый, как всегда, Шимановский, и поздравил его. Зал взревел, а Никиш до конца концерта так и оставался в ложе Шимановского. Непреходящая заслуга Фительберга именно в том, что благодаря ему мир узнал о Шимановском-композиторе. <...>» [170, s. 37—38].

**А. Хыбиньский** [1912]: «Этот последний [Шимановский] является самым замечательным творцом песен в современной Польше; взяв на себя всю ответственность за мои слова, я назову его вообще самым замечательным в Польше. <...> Шимановский и Фительберг, смотря вперед, идут рука об руку по стопам Штрауса и еще больше Регера. Они не скоро еще приобретут толпы сторонников, хотя к последним уже принадлежат немногочисленные музыканты, лучше понимающие их художественное и историческое значение. <...> У Фительберга и Шимановского внутреннее содержание и настроение текста излагает инструмент. <...> Фительберг и Шимановский не ищут музыкальной иллюстрации, а дают только интимный духовный смысл текста, обращая особенное внимание на тематическую разработку как наиболее прочную связь между отдельными моментами. Если

можно так выразиться — это модернизированный брамсизм, похожий на направление Регера. Вообще Шимановский сумел найти и воссоздать художественное зерно песен Брамса, Вольфа, Штрауса и Регера, однако непосредственного их влияния мы у него не найдем, так как в каждом своем произведении он умеет подчеркнуть свои индивидуальные черты <...>» [49, стб. 712].

**А. Хыбиньский** [1912]: «<...> с самых ранних лет он [Шимановский] воспитывался в атмосфере произведений Баха, Бетховена и Шопена. Сжившись с такой музыкой, Шимановский был вполне застрахован от минутных влияний <...>. Напрасно искать у Шимановского какого-либо «изма» даже тогда, когда он, в поисках за своим идеалом, остановится около могучей творческой силы (Регер, Брамс) <...> Задачей Шимановского была модификация шопеновского стиля путем вложения его в полифонические формы. По этой дороге он пошел сразу, начиная от первых своих произведений (Прелюдии и Этюды), превосходящих все, что со времен Шопена было написано в Польше в области фортепианной музыки. Мало существует первых opus'ов, которые бы так сильно подавали надежду, что и следующие произведения будут недюжинной ценности.

Шопен имел на них (в смысле формы) большое влияние, но Шопен здесь «полифонизирован» путем изучения Баха и Брамса: гармоническая система похожа на регеровскую. Регера в то время Шимановский не мог еще знать. Этот полифонический стиль часто содержит в себе неожиданности для пианиста, так как рядом с отрывками вполне «фортепианными» можно встретить отрывки, неудобные для пальцев; однако все это свидетельствует лишь о том, что для композитора более всего значат контрапунктические сплетения.

Он дает движение голосам, индивидуализирует их, часто, может быть, не так удачно в ритмическом отношении, как в гармоническом. Не видно еще равновесия между технически-инструментальными и технически-композиторскими средствами. Здесь композитор заинтересован фортепианной подробностью, там полифонической или формальною. Но всюду выступает выдающийся талант, благородство изобретательности, большая музыкальная культура, стремление за идеалом, презрение к эффектам и дешевой популярности <...>

Как и у всех талантов, ищущих своего пути, можно заметить чужие влияния и у Шимановского. Однако это у него не реминисценции <...> Это — результат изучения того, чему можно научиться у великих мастеров, чтобы на крепком основании пойти еще дальше в обработке форм и полифонии. Во всех этих произведениях виден талант, даровавный свыше. Обращает на себя внимание также обилие средств и развитие по разным путям, но всегда чувствуется основная черта: поиски собственной формы путем модификации строгих форм согласно современным требованиям. Прежде всего, Шимановский овладел сонатной формой, что ясно

видно в его Второй симфонии и сонатах. Форма эта вытекала из сонат последнего Бетховена. Как и в последних произведениях этого титана, у Шимановского большую роль играют фуга и вариации. Отсюда произошла и форма у Шимановского: первая часть в традиционной (но модифицированной) сонатной форме; вторая часть — вариации, кончающиеся фугой, — заменяет три остальные части классической сонаты. В фуге находятся все темы сонаты. Трудно решить: повлиял ли в данном случае Регер. Возможно, что «Вариации на тему Гиллера» Регера поощрили Шимановского на первый толчок.

Понятно, что Шимановский не мог не уйти от узких условностей, не мог также подчиниться тому духу, какой царствует вокруг. Многим пожертвовал он для достижения своего будущего. И если его упрекают за невнимание к народному польскому элементу, то зато он говорит на языке, понятном всем культурным людям, и благодаря ему польская музыка снова обретет уважение, как было во времена Шопена» [48, стб. 724—726].

**С. Списс** [1914]: «<...> Во время нашего путешествия в Африку в 1914 году (его инициатором тоже был я) мы неоднократно слышали в Тунисе, как на закате с минаретов доносилось пение муэдзинов; это тоже не могло не оставить своего следа в творчестве Шимановского. Под впечатлением нашей поездки, собственно, и родились в 1918 году «Песни безумного муэдзина» на слова Ярослава Ивашкевича. В Третьей симфонии, созданной в 1916 году, Шимановский также использовал темы, записанные в Африке.

Огромное впечатление произвел на нас и мусульманский праздник «рамадан», который отмечали кабилы — племя, живущее в горах к югу от города Алжира, уже почти в пустыне. Тогда нам довелось услышать и инструментальную музыку — ее исполняли на таких народных инструментах, как дарабукка, зурна, флейта, цитра, маленькие барабанчики. <...>

В Риме, куда мы наконец прибыли после поездки по Сицилии, пришла пора расстаться с Каролем — он спешил в Лондон, где его уже ждал Рубинштейн. Однако до его отъезда мы успели посмотреть три балетных спектакля с участием Карсавиной и Нижинского в качестве солистов, а именно: «Павильон Армиды» Черепнина, балет «Le spectre de la rose» [«Видение розы»] на музыку «Приглашения к танцу» Вебера и «Половецкие пляски» Бородина [63]. Каролю также вскоре предстояла встреча (впрочем, уже не первая) с очень популярным балетом Стравинского «Петрушка», который в те годы шел практически на всех более или менее значительных сценах. Вот какое письмо я получил от Кароля из Лондона:

„Лондон, Хэмпстед, 2 июля 1914 г.

Дорогой Стефчо! Получил от тебя только две открытки. Беспокоился, не зная, где ты находишься. Поскольку в Варшаве тебя не будет, то определенно еду через Вену. Может быть, на

пару дней задержусь в Швейцарии, куда меня зовет Падеревский, охотно встретился бы и со Стравинским; с ним мы уже познакомились и находимся в настоящее время на пути к полному взаимопониманию — однако все это, впрочем, под вопросом, я уже немного устал, хотя вообще мне здесь хорошо. Пиши мне, я уезжаю примерно 15-го. Люблю и обнимаю *К.*"» [155, s. 57—59].

**А. Рубинштейн** [май 1914]: «<...> Неожиданного гостя [И. Стравинского] приняли, конечно, со всевозможными почестями, ему, в свою очередь, пришлось по вкусу наше общество[64]. Разговор за столом был чрезвычайно оживленным.

Кофе выпили в студии. Стравинский моментально почувствовал очарование студии, но, заметив концертный рояль, тут же сделал несколько замечаний, умаляющих значение рояля как музыкального инструмента.

— Рояль — это ударный инструмент и больше ничего, — сказал он.

— Я не согласен с Вами, — возразил Кароль [Шимановский]. — Великие композиторы создали шедевры для фортепиано, требующие протяженного звучания.

— Они все ошибались, — утверждал русский композитор. — Я убежден в том, что возникнет новая музыка, трактующая фортепиано надлежащим образом.

Кароль, желая доказать свою правоту, перешел к конкретным примерам:

— Вы бы, наверное, изменили свое мнение о рояле, если бы послушали, как Артур [Рубинштейн] играет Вашу «Жар-птицу» или «Петрушку» <...>» [150, s. 499].

# III

# Шимановский и Россия

Годы первой мировой войны Шимановский проводит в России, летом он живет в Тимошовке, зимой в Киеве; часто выезжает в Петроград и Москву.

Увлечение экзотикой и музыкой Востока ярко проявилось в произведениях польского художника 1915—1917 годов — в «Метопах» для фортепиано, «Мифах» для скрипки и фортепиано, Первом скрипичном концерте, в Песнях на слова Рабиндраната Тагора, Третьей симфонии и др. Возникшая в те годы тесная дружба Шимановского с Коханьским, блестящим скрипачом-виртуозом, вдохновляла композитора при создании «Мифов» и Скрипичного концерта — шедевров скрипичного импрессионизма.

Тогда же складываются творческие отношения Шимановского с представителями русской музыкальной культуры — А. Зилоти, С. Кусевицким, Р. Глиэром, С. Прокофьевым, П. Сувчинским, Ю. Вейсберг, А. Римским-Корсаковым, моло-

дым талантливым пианистом А. Дубянским, издателем Б. Юргенсоном и др. Музыка Шимановского привлекает внимание русской музыкальной общественности, исполнение его сочинений широко освещается в периодической печати.

Произведения Шимановского были включены в репертуарный план концертных сезонов Кусевицкого и Зилоти, их изданием заинтересовалась музыкальная фирма Юргенсона.

Период Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны Шимановский провел с семьей в Елизаветграде. Для музыкального творчества это период застоя, зато расцветает литературное дарование композитора: он пишет роман «Эфеб», который Я. Ивашкевич назвал «настоящей симфонией во славу художественного творчества» [97, s. 67]. Шимановский остался верным идеалам «Молодой Польши», где поклонение искусству считалось высшим и едва ли не единственным смыслом жизни.

В Елизаветграде, а позже в Одессе Шимановский и Ивашкевич разрабатывают подробный план либретто будущей оперы о сицилийском короле Рогере; в ней воспевается культура Сицилии, в которой причудливо переплелись античные, восточные и раннероманские элементы. Попутно возникает вокальный цикл на слова Ивашкевича «Песни безумного муэдзина». Работа над оперой, однако, затянулась: либретто Ивашкевич закончил лишь в Варшаве в 1920 году, а опера была завершена в 1924 году.

Революция поразила Шимановского, стоявшего в стороне от общественной жизни; первоначально он увидел в ней крушение налаженного быта и причину срыва творческих планов и лишь позже осознал важность происшедших в русской жизни перемен. Именно в Елизаветграде, работая в отделе народного просвещения, Шимановский столкнулся с новой рабоче-крестьянской слушательской аудиторией, что позднее сказалось в его взглядах на роль и общественную функцию искусства (см., например, его брошюру «Воспитательная роль музыки в обществе», впервые опубликованную в 1930 году [166, s. 186—225]).

**В. Каратыгин**[65] [1914]: «<...> Так как «младопольская школа» не насчитывает еще и двух десятков лет существования, то естественно, что «младополяки», если им не улыбалось плестись в хвосте европейского музыкального прогресса, должны были всю европейскую эволюцию проделать самым ускоренным темпом. Они так и поступили. Они недолго задержались на таких крупных этапах европейской музыкальной мысли, как тот же Шопен, Шуман, Брамс. Они едва взглянули на Листа, Вагнера, Чайковского и сразу перемахнули к Регеру и Штраусу. К удивлению, эта форсированная быстрота развития не повлекла за собою особенно дурных последствий. Свое национальное лицо при этой стремительной эволюции поляки как будто потеряли. Как ясно оно просвечивает сквозь ажурные звуковые ткани Шопена и как трудно подметить какие-нибудь признаки национальности в компактной, глыбистой полифонии и оркестровке, свойственной неополякам! Под напором густокрасочных декоративно-полифонических сплетений, ведущих свое происхождение от Штрауса, к которому, кажется, преимущественно тяготеют современные польские авторы, является в зна-

чительной мере замаскированным не только их национальное, но и индивидуальное лицо: Фительберг, Шимановский и Карлович хотя и пишут далеко не одинакового характера музыку, оказываются все же в гораздо большей мере друг с другом сходными, чем, например, Регер со Штраусом или Шенбергом, Скрябин со Стравинским или Прокофьевым. <...>

<...> Все 4 крупные партитуры, исполненные в Павловске, очень интересны[66] <...> Концертная увертюра Шимановского уж слишком сделана под Штрауса, но она имеет то преимущество перед вещами Карловича и Фительберга, что вовсе свободна от недостатка, который ощущается у последних, — от некоторых длиннот.

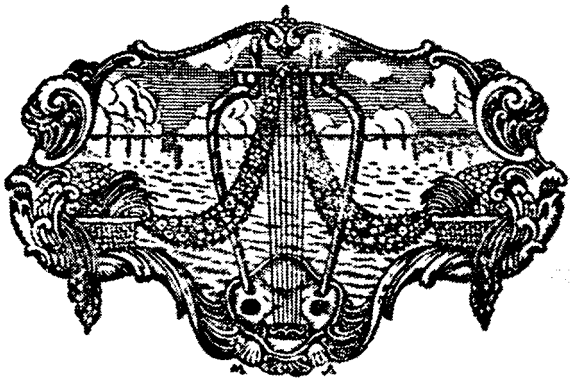
Да, ловко, искусно пишут «младополяки»! Не то что бессильная и бескровная музыка современных англичан и голландцев!» [16].

**Е. Браудо**[67] [1916]: «<...> Иные художественные задачи [чем у Э. А. Чернецкой-Гешелин, исполнительницы классической музыки], по-видимому, занимают творческое воображение юного пианиста А. Дубянского[68], составившего программу исключительно из произведений Скрябина и Шимановского, представителя новой польской школы, еще почти совершенно незнакомого петроградской публике. Прослушанная мною впервые соната настолько сложна и обильна музыкальными мыслями и образами, что для окончательного суждения о ней необходимо детальное ознакомление с ее нотным текстом. Общее впечатление от фортепианных пьес Шимановского, а также трех его новейших скрипичных поэм (слышанных мною в превосходном исполнении П. О. Коханьского[69] и Г. Нейгауза на музыкальном собрании в частном доме) свидетельствует о чрезвычайной изысканности музыкальной фантазии польского автора и его тонком ощущении инструментальной краски, но за многими влияниями немецких и французских импрессионистов как-то сразу не видно подлинного творческого облика композитора.

Во всяком случае, произведения Шимановского возбуждают острый интерес и желание более частого их появления на концертных программах. <...>» [5, с. 62].

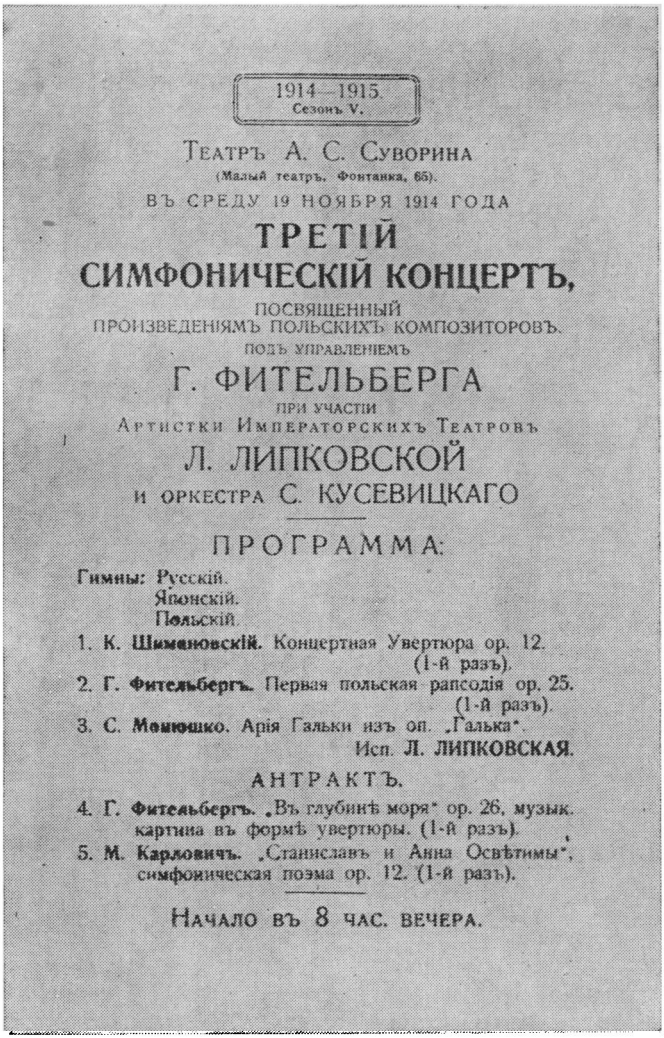
**Г. Нейгауз** [В один из приездов Шимановского в Петроград (1916—1917) состоялась примечательная его встреча с группой видных столичных музыкантов на квартире у мецената М. Сувчинского, издателя журнала «Музыкальный современник». «Здесь были музыковед Андрей Николаевич Римский-Корсаков (сын композитора), певец И. Алчевский, композиторы С. Прокофьев, Б. Асафьев, Юлия Вейсберг, скрипач П. Коханьский, я. Помню, мы много играли, стремясь познакомить петроградцев с нашим талантливым другом. Коханьский и автор исполнили «Мифы», я играл ряд фортепианных пьес, в том числе цикл «Маски». Наши слушатели тут же охотно выражали свои мнения, много спорили. Когда

# Симфонические концерты Сергея Кусевицкого



Программа Третьего симфонического концерта С. Кусевицкого (19 ноября 1914 г.), посвященного произведениям польских композиторов (ГЦММК, ф. 156, ед. хр. 981)

был сыгран «Фонтан Аретузы» [«Мифы»], к автору подошел Сергей Прокофьев — молодой, стройный, элегантный — и восторженно воскликнул: «Как это интересно, здорово, сыграйте еще раз!» <...>» [см. 27, с. 134].



1914—1915.
Сезонъ V.

ТЕАТРЪ А. С. СУВОРИНА
(Малый театръ, Фонтанка, 65).
ВЪ СРЕДУ 19 НОЯБРЯ 1914 ГОДА

**ТРЕТІЙ**
**СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ,**

ПОСВЯЩЕННЫЙ
ПРОИЗВЕДЕНІЯМЪ ПОЛЬСКИХЪ КОМПОЗИТОРОВЪ.
ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ
Г. ФИТЕЛЬБЕРГА
ПРИ УЧАСТІИ
АРТИСТКИ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ
Л. ЛИПКОВСКОЙ
И ОРКЕСТРА С. КУСЕВИЦКАГО

ПРОГРАММА:

Гимны: Русскій.
Японскій.
Польскій.

1. К. **Шимановскій.** Концертная Увертюра ор. 12. (1-й разъ).
2. Г. **Фительбергъ.** Первая польская рапсодія ор. 25. (1-й разъ).
3. С. **Монюшко.** Арія Гальки изъ оп. „Галька". Исп. **Л. ЛИПКОВСКАЯ.**

АНТРАКТЪ.

4. Г. **Фительбергъ.** „Въ глубинѣ моря" ор. 26, музык. картина въ формѣ увертюры. (1-й разъ).
5. М. **Карловичъ.** „Станиславъ и Анна Освѣтимы", симфоническая поэма ор. 12. (1-й разъ).

НАЧАЛО ВЪ 8 ЧАС. ВЕЧЕРА.

То же (вторая страница)

**Г. Нейгауз**: «<...> Кароль внимательно следил за музыкальными новинками: знал Метнера, хотя особенно им не восхищался; в молодые годы увлекался Рахманиновым, но позднее стал относиться к нему более сдержанно. Был захвачен творчеством Скрябина, в котором — с первых же опусов — ощутил дыхание новизны. Помню, как я сыграл ему, уже в 1918 году, несколько поздних пьес Скрябина — Две поэмы ор. 71, Пять прелюдий ор. 74,

„МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННИКЪ".

Журналъ Музыкальнаго Искусства.

# КОНЦЕРТЫ.

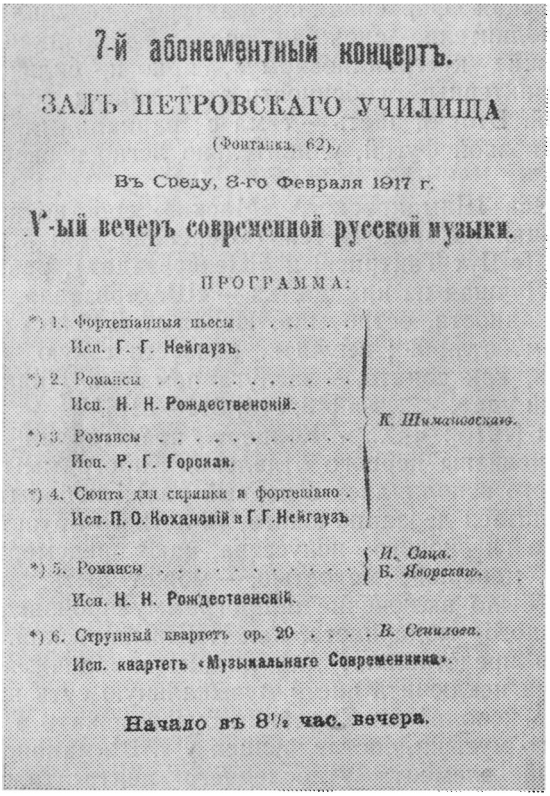
3-ій сезонъ

1916—1917 г.

## Предполагаемая программа концертовъ.

Программа концертов «Музыкального современника»: пятый вечер современной русской музыки, состоявшийся 8 февраля 1917 г. (ЛГИТМиК, ф. 4, оп. 1, ед. хр 173)

«Flammes sombres» op. 73; он был по-настоящему потрясен этой музыкой, хотя в то время он уже начал отходить от Скрябина, считая, что есть нечто более новое и современное <...>» [см. 27, с. 136].



7-й абонементный концертъ.

ЗАЛЪ ПЕТРОВСКАГО УЧИЛИЩА

(Фонтанка, 62).

Въ Среду, 8-го Февраля 1917 г.

V-ый вечеръ современной русской музыки.

ПРОГРАММА:

*) 1. Фортепіанныя пьесы . . . . . К. Шимановскаго.
Исп. Г. Г. Нейгаузъ.

*) 2. Романсы . . . . . К. Шимановскаго.
Исп. Н. Н. Рождественскій.

*) 3. Романсы . . . . . К. Шимановскаго.
Исп. Р. Г. Горская.

*) 4. Сюита для скрипки и фортепіано . К. Шимановскаго.
Исп. П. О. Коханскій и Г. Г. Нейгаузъ

*) 5. Романсы . . . . . И. Саца. В. Яворскаго.
Исп. Н. Н. Рождественскій.

*) 6. Струнный квартетъ ор. 20 . . . . В. Семилова.
Исп. квартетъ «Музыкальнаго Современника».

Начало въ 8½ час. вечера.

То же (вторая страница)

**Б. Т. [Б. Тюнеев]**[70] [1916]: «Вечер фортепианной музыки Александра Дубянского (12 октября, М[алый] зал консерватории) в двух своих отделениях был посвящен лишь двум композиторам: Шимановскому и Скрябину[71]. Сопоставление — чрезвычайно любопытное, хотя бы уже по одному тому, что Шимановский, так же как и Скрябин, начал свой композиторский путь скромным, не без оттенка подражательности эвфонистом *, много поработавшим для специально фортепианной литературы. <...> Большой прирожденный талант, чувство меры спасают Шимановского от многого грубого, резкого, мы сказали бы нигилистического, и в этом несомненный залог его хорошего светлого будущего. Соната ор. 21 (A-dur) принадлежит всецело к новым исканиям Шиманов-

* Эвфония (euphonia) — хорошее звучание (*греч.*).

ского. Мастерская фортепианная фактура, первоклассные трудности для исполнителя, сложная, подчас громоздкая полифония, явное стремление к «грандиозному», ярко и сильно выражаемое, — вот характерные особенности этой сонаты, состоящей всего из двух частей. Вторая часть — тема с вариациями, оканчивающимися грандиозной фугой, удивительно легко и свободно написанной.

Вторая пьеса Шимановского «Маски», собственно говоря, — сюита, состоящая из трех частей («Серенада Дон-Жуана», «Тантрис буффон» [«Шут Тантрис»] и «Шехерезада»), разнородных по содержанию. Лучшая из них третья — «Шехерезада», полная фантастики, изысканности, остроумия. Играл г. Дубянский Шимановского в общем отлично; выучить наизусть такую громадную и сложную вещь, как соната, — заслуга немалая. Пианисту вредит излишне резкий удар. <...>» [43, стб. 811—812].

**Б. Асафьев** [1916]: «<...> Концерт представлял интерес не только из-за новизны первого отделения программы (сочинения г. Шимановского исполнялись в первый раз): любопытно было, во что может вылиться дерзание юного, 16-летнего артиста, касающегося таких тайн нового искусства, как предсмертные опусы Скрябина. Не меньшей смелостью, — может быть, лишь в иных отношениях — было включение в программу произведений такого яркого и крупного модерниста, как г. Шимановский. Сочинения обоих авторов представляют для пианиста задачи колоссальной трудности; если исключить чисто музыкальную суть их сочинений, то вся тяжесть исполнения Скрябина будет лежать в эмоциональной стороне его музыки, составляющей у г. Шимановского относительно слабый элемент; у последнего центр тяжести лежит в импрессионистской сложности и разнообразии фортепианных красок. Последнее условие, при большой полифоничности его музыки, требует от пианиста громадных чисто технических ресурсов.

Исполненная г. Дубянским соната К. Шимановского обнаруживает значительный сдвиг в музыкальном созерцании автора по сравнению с его Первой сонатой (премированной на львовском конкурсе имени Шопена). Этот сдвиг проявляется не только в гармонической области, но и в области внешних средств композиции. Что касается формы, то здесь модернизация относительна, так как двухчастная форма сонаты г. Шимановского <...> не может считаться новостью после бетховенских последних сонат. В «Masques» (исполнены по рукописи) <...> более сказывается тяготение к французам <...>, хотя частые трели и такого же «вибрационного» характера пассажи в некоторой степени напоминают Скрябина последнего периода. Указанные влияния определяют общий облик выдающегося польского композитора, не исключая собою заметных во всех его сочинениях индивидуальных музыкальных черт. С пианистической стороны все упомянутые произведения дают исполнителю очень богатый материал, требующий, впрочем, и от него отличного владения всеми средствами инструмента. <...>

Смелость пианиста, взявшегося за трудную задачу исполнения сочинений г. Шимановского, к счастью, нашла себе полное оправдание в большой технике и в еще большем таланте г. Дубянского. <...>» [2, с. 7].

**Г. Н. Тимофеев**[72] [1916]: «<...> Юный пианист Александр Дубянский, недавно закончивший нашу консерваторию, посвятил свой концерт двум славянским композиторам позднейшего времени — польскому Карлу Шимановскому и русскому Александру Скрябину. Такая программа, несомненно, увеличила интерес к самому концертанту, выступающему впервые с самостоятельным концертом.

Сопоставление в программе сочинений Шимановского и Скрябина дает повод коснуться их сравнительной характеристики, тем более что первый из них очень мало еще известен у нас. Общей чертой между ними является прежде всего их значительное уклонение от старых приемов, особенно в гармонии, их новизна. Оба они пишут в новой манере. Другая общая черта — это очень слабо выраженный у обоих национальный характер. У Шимановского польскую национальность можно только изредка [определить] по мелодическим линиям. У Скрябина славянский характер сказывается благодаря влиянию Шопена, но в тех произведениях, которые выбрал концертант, а именно в творчестве последнего периода, это влияние отсутствует.

Черты различия выступают резче. Стиль Шимановского, выраженный и в исполненной А. Дубянским впервые его Второй сонате ор. 21 (A-dur), довольно грузный, не чуждый нагромождений гармонических и уснащений основной ткани многочисленными виртуозными пассажами. Фактура Шимановского и многие гармонические приемы очень напоминают Рихарда Штрауса, что не исключает, однако, и проявления собственной индивидуальности. Эта последняя не так видна в первой части, как в теме с вариациями, представляющими собою каждая почти самостоятельную пьесу — настолько автор отдаляется от темы. Из них характерно Allegretto scherzando e capriccioso, оригинальна по гармонии вариация Tempo di Sarabanda; юмором карнавала веет от Allegro molto impetuoso, con gran forza; не лишено искренности и глубины чувства Largo; наиболее прозрачна и изящна по гармонии вариация Moderato; в заключительной фуге много мастерства, но ей повредило исполнение, которому недоставало рельефа, контрастов, отчетливости в тематическом проведении.

Из трех эскизов, озаглавленных «Masques» (ор. 34), еще неизданных, лучшим является «Sérénade de Don Juan» с гитарообразной канвой и своеобразной гармонией. «Shéhérezade» заключает интересные детали (полные таинственности фанфары), но не имеет цельного характера и не отвечает заданию: в музыке мало фантазии и нет восточного элемента. <...>» [42].

**К. Шимановский — А. Зилоти**: «Тимошовка, 21 июля 1916 г. Многоуважаемый Александр Ильич! Простите мне, что я так поздно собираюсь писать Вам относительно моих сочинений, кото-

рые Вы намерены исполнить в Ваших концертах, но я лишь вчера вернулся домой из довольно долгого и очень неприятного путешествия, не имеющего ничего общего с музыкой, и вчера лишь прочел давно уже написанное письмо П. Коханьского, из которого узнал, что намерение Ваше исполнить мой Скрипичный концерт при его участии не изменилось[73]. Я очень обрадовался и сейчас же хочу сообщить Вам все подробности. Несмотря на довольно тяжелые обстоятельства, я все-таки успел порядочно поработать за лето.

Новая симфония почти окончена[74], осталось стр. 8—10 партитуры (работа на неделю — 10 дней), так что я хочу партитуру и подстрочный русский перевод текста вручить П. Коханьскому, который уже 20 августа собирается в Петроград. (Я боюсь все это высылать почтой.) Если Вы намерены ее исполнить (что для меня очень важно, так как мне кажется, что это одно из более удачных моих сочинений), то Коханьский сейчас же после приезда в Петроград принесет Вам партитуру. Конечно, по-моему, удобнее было бы немного отодвинуть срок исполнения, чтобы я мог лично просмотреть партии и проч., и проч., а приехать в Петроград смогу, вероятно, не раньше октября. Скрипичный концерт пока в набросках, но к декабрю-январю я успею, наверно, его окончить.

«Песни Хафиза»[75] готовы, но мне бы очень хотелось, чтобы они были исполнены раньше в Москве Кусевицким, так как он первый, еще до моего знакомства с Вами, очень заинтересовался этим сочинением. Если это quasi-условие Вам не покажется неприятным, то я, конечно, был бы очень счастлив, если бы Вы хотели и «Хафиза» включить в Ваши программы. Кстати, я получил от Кусевицкого письмо. Он намерен исполнить мою старую симфонию[76], и именно «Хафиза». Я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы написали мне несколько слов относительно всего этого. Адрес мой: ст. Каменка Киевской губ., им. Тимошовка.

Я буду с нетерпением ждать Вашего решения, а пока прошу принять уверение в моем искреннем и глубоком уважении. Всегда готовый к услугам *Карл Шимановский*» [15, с. 277].

**К. Шимановский — А. Зилоти**: «Тимошовка, 10 августа 1916 г. Дорогой Александр Ильич! Я только что получил Ваше письмо и спешу ответить на все вопросы. <...> обе вещи (Симфония и Концерт) довольно коротки и играются без перерыва. Симфония длится 20—22 минуты, и ее следовало бы назвать симфонической поэмой (она и имеет другое название — «Chant de la Nuit»; не знаю, как лучше по-русски перевести?). Но я питаю ужасное отвращение к «Симфоническим поэмам» (как заглавию). Так что пусть лучше останется Симфонией (по порядку третьей). Концерт тоже не длинный — около 20 мин. (еще не вполне закончен). Теноровое solo в симфонии очень важно по значению и занимает немного меньше половины общей длительности. Оно, насколько мне кажется, очень благодарно для певца; более мелодично, чем декламационно, и требует довольно

большого и звучного, но лирического по тембру голоса. Хор — за исключением начала, где играет первенствующую роль, — более эпизодичен; по стилю скорее гармонический, чем полифонический, в нескольких местах без текста. <...> Еще одна маленькая просьба: а именно, если это возможно, несмотря на сжатость обоих сочинений, — не помещать их в программу одного концерта. В таких случаях несколько незнакомых вещей того же композитора только мешают, ибо <...> не оцениваются объективно ни публикой, ни критикой (последней, положим, вообще никогда!). Я даже немного против целых композиторских концертов, хотя они имеют претензию освещать всесторонне данного композитора. Но к этому злу нужно иногда прибегнуть, чтобы ознакомить себя с публикой, и то лучше в камерных — вообще более интимных вечерах.

Партитуру Симфонии я передал Коханьскому, и он ее Вам вручит. С концертом думаю справиться к началу октября. Вот пока все. Надеюсь, Ваше здоровье уже вполне хорошо? У меня разные волнения и неприятности тоже как-то улеглись немного и думаю с удовольствием о возвращении в Петроград. Пока шлю искренние приветы и остаюсь с глубоким и истинным уважением *Карл Шимановский*»[77] [15, с. 277—278].

**К. Шимановский — Н. Нейгауз:** «Петроград, 21 декабря 1916 г. Талечка, дорогая. Получил твою открытку. Ты уже знаешь из моей телеграммы, что, к сожалению, я не смогу на праздник приехать домой и, вообрази себе, по глупейшей причине. А именно — не смог достать билета (плацкарты), а обычным поездом пришлось бы ехать три дня и ночи — на что у меня совершенно нет времени, так как перед Новым годом должен вернуться обратно. Зол, как сто чертей, сижу один (ибо Павел с женой[78] в Москве) и невероятно скучаю. Мороз, так что выхожу как можно меньше и ничего не делаю. <...> Если Зоська[79] еще в Елизаветграде, покажи ей открытку, скажи, что [я] прочел ее стихотворение одному молодому поэту и что он в полнейшем восторге. Симфония — седьмого января[80]. Второго начнутся репетиции, на которых непременно хочу присутствовать. Постарайся приехать пораньше, чтобы быть на репетициях. Странно, что Гарри мне не пишет. Вчера снова написал ему громадное письмо по поводу концерта <...>» [26, с. 433].

**К. Шимановский — А. Зилоти:** «Москва, 2 января 1917 г. Дорогой Александр Ильич! Неожиданно для себя я уже сегодня вечером должен выехать в Киев, не дождавшись ответа от Вас. Я постараюсь, во всяком случае, пробыть дома самое короткое время и надеюсь уже к 15—16-му быть в Петрограде. Я думаю, что это не будет слишком поздно, так как до этого времени навряд ли голоса будут готовы. А так как Скрипичный концерт вообще, кроме нескольких коротких мест, несравненно проще симфонии, и я его (насколько это для меня возможно) л у ч ш е играю, то Ваше ознакомление с ним пойдет быстрым темпом. Я здесь успел познако-

миться с Б. П. Юргенсоном[81], он очень серьезный и симпатичный человек, и мне бы очень хотелось, чтобы он заинтересовался моими сочинениями, так как держать неопределенное время все в рукописях оказывается для меня уж очень непрактичным. Так как я верю, что мои сочинения (по крайней мере, некоторые из них) в самом деле Вам нравятся, то я бы был очень счастлив, если бы [Вы] при встрече с Б. П. Юргенсоном сказали о них несколько слов — потому что мне вообще трудно расхваливать свои собственные сочинения, вследствие чего за разговором с ним я держался, быть может, слишком даже скромно и, вероятно, не возбудил очень большого доверия к своей композиторской деятельности.

Если бы Вам экстренно нужно было, чтобы я раньше приехал, то адрес мой Вам знаком (тот, что летом). Пока шлю искренние приветы. *К. Шимановский*» [15, с. 280].

**Б. Т[юнеев]** [1917]: «<...> Камерный дуэт г-жи Гешелин и г. Коханьского заслуживает только одобрения; артисты превосходно сыгрались, понимают друг друга и вполне удовлетворяют требованиям, которые можно предъявить к серьезному ансамблю[82]. Говорить о стороне технической не приходится: у обоих она на должной высоте. Прекрасное же музыкальное чутье позволяет артистам свободно касаться брамсовских и бетховенских глубин.

Соната Шимановского, исполненная в первый раз, — свежее, увлекательное произведение даровитого польского автора, в нем весьма отчетливо чувствуются те веяния, которым следовал Шимановский в начале своего творческого пути и от которых он постепенно отходил в дальнейшем. Нам особенно понравилась прелестная третья часть, насыщенная юношеской радостью жизни <...>» [44, стб. 135].

**К. Шимановский — Б. Юргенсону**: «Москва, 2 января 1917 г. Многоуважаемый Борис Петрович! Неожиданно для себя я уже сегодня вечером должен уехать из Москвы и поэтому не смогу Вам протелефонировать, как было условлено. Так как для меня было бы очень важно и ценно, если бы Вы заинтересовались моими сочинениями, то я, на всякий случай, позволю себе оставить Вам мой адрес в Петрограде, куда я приеду около 15—16 января на более продолжительное время (Вознесенский просп., 18, кв. 7). Кроме того, обо мне всегда можно будет узнать у Александра Ильича Зилоти, где я очень часто бываю.

Я очень огорчен, что мне не удалось еще раз увидеть Вас, но я надеюсь, что Вы не откажете сообщить мне в нескольких словах Ваше решение в Петроград. Пока примите уверения в самом глубоком и искреннем уважении. *Карл Шимановский*»[83] [52, с. 148].

**К. Шимановский — Б. Юргенсону**: «Киев, «Гранд-отель», 30 января 1917 г. Многоуважаемый Борис Петрович! Ваше письмо от 7 января после долгих скитаний лишь сегодня нашло меня наконец в Киеве, чем и объясняется, почему так поздно Вам отвечаю.

Приехав сюда на несколько дней, я вдруг тяжело заболел, и, вероятно, еще месяц придется полежать в постели. Я, к несчастью, совсем не в состоянии думать теперь об участи моих сочинений, но Ваше предложение для меня столь важно и заманчиво, что я решил пока просить Вас не менять Вашего решения и подождать моего приезда в Москву — если все будет благополучно, — надеюсь, в начале марта, и тогда мы обо всем подробно поговорим. Пока остаюсь с истинным и глубоким уважением *Карл Станиславович Шимановский*» [52, с. 148—149].

**Н. Мясковский — В. Держановскому** [14 апреля 1918 г.]: «<...> Познакомился недавно с сочинениями К. Шимановского в очень недурном исполнении Дубянского. Замечательный композитор. В приемах есть отголоски Стравинского, но по элементам, мастерству изложения, то есть фантазии и вообще «силе», это что-то весьма своеобразное. Крайняя изощренность на крепком костяке. Одним словом, величина первого разряда <...>» [25, с. 498].

**К. Шимановский — Э. Херцка**[84]: «Елизаветград, ул. Гоголя 41, 8 июня 1918 г. <...> До революции я часто бывал в Петербурге и Москве, где многие мои сочинения исполнялись с большим успехом, благодаря чему я сделал себе имя. К сожалению, это были только камерные произведения. Новая (Третья) симфония, [Первый] скрипичный концерт и песни в сопровождении оркестра, объявленные в программах зимнего сезона 1917 года Зилоти в Петербурге и Кусевицкого в Москве, не были исполнены из-за моей тяжелой и продолжительной болезни (в мое отсутствие они не хотели рисковать) <...> Хуже всего, впрочем, то, что многие лучшие мои сочинения (в рукописях) остались у Зилоти и скрипача Павла Коханьского в Петербурге, и одному богу известно, когда я смогу получить их обратно. Например, два крупных сочинения для скрипки и фортепиано[85], которые благодаря своей неповторимой и абсолютно оригинальной звуковой окраске вносят нечто совершенно новое в камерную скрипичную литературу. <...>
Года полтора назад мы с г. Унеховским[86] (он очень помог мне в моей донельзя трудной и безрадостной жизни) консультировались у юристов, чтобы установить, имею ли я право опубликовать кое-какие свои вещи без риска нарушить договор с Universal Edition — а такая перспектива меня, разумеется, нисколько не привлекала. Поскольку юристы нашли положительное решение этой проблемы, я начал переговоры с Юргенсоном в Москве, но их также прервала революция! <...>» [136, s. 52—53].

**Я. Ивашкевич** [1917—1919 годы]: «<...> В эпоху, к которой я мысленно возвращаюсь, в Елизаветграде было довольно много поляков, которые группировались при местном костеле и Благотворительном обществе. Понятное дело, что в этой польской «колонии» Шимановские со всеми своими родственными ответвлениями

занимали весьма видное место. До 1917 года этот город играл роль «зимней столицы» семьи Шимановских, владевшей двумя домами на Беспоповской улице (позднее переименованной в Гоголевскую). За домами, вплоть до берегов Ингулы (скромная речушка, однако весной, во время разлива, становившаяся небезопасной) тянулись довольно обширные сады. <...>

В 1917 году Шимановские перевезли сохранившиеся вещи из Тимошовки в Елизаветград и снова поселились в своем старом доме на Беспоповской улице. Летом 1918 года я навестил их там в последний раз, освежив в памяти все связанные с этим местом воспоминания. <...> Своеобразной реакцией на исторические события, которые так неожиданно потрясли Шимановского (плюс к тому еще и скарлатина в тяжелой форме), стал последовавший вслед за февральской революцией творческий подъем. <...> Зофья Шимановская в своей книге рассказывает, что летом 1917 года, находясь в Тимошовке, Шимановский с головой ушел в музыкальное творчество. Именно тогда возникли Третья соната, Квартет и Двенадцать этюдов для фортепиано.

Когда летом 1918 года я встретился с ним в Елизаветграде, нового он ничего не сочинял — зато интенсивно работал над произведениями, начатыми во время войны. <...>

В часы наших продолжительных бесед — а точнее, его собственных рассказов — он как бы заново переживал всю свою жизнь. Глубокое воздействие оказывали на него и книги — особенно те, в которых он мог уловить отголоски своих довоенных путешествий по Италии, Сицилии, Африке. <...> В Елизаветграде Шимановский пересказывал мне содержание книг, которые не только вызывали в его памяти нужные ассоциации, но и во многом дополняли непосредственные впечатления, полученные им во время путешествий. Сильно повлияли на него, в частности, труды профессора Тадеуша Зелинского (кстати, оба мы тогда и не знали, что он был поляком [87]), особенно работа под названием «Конкуренты христианства». Он велел мне тут же прочесть эту книжку, и потом мы часами говорили о ней. Вместе мы перечитывали «Вакханок» Эврипида; снова и снова обсуждали, возможно ли сделать из «Проклятия» [88] оперное либретто.

Здесь же я впервые услышал рассказы Шимановского о Сицилии. Об Италии мы вспоминали также в связи с книжкой Муратова «Образы Италии». С «Побегом в Багдад» Шимановский был уже знаком, тогда же я привез еще и некоторые свои «Легенды» и книгу «Деметра», посвященную ему. Все эти книги, разумеется, тоже давали обильную пищу для разговоров. <...>

Выход своей творческой энергии он временно нашел не в области музыки, а в литературном творчестве — писал философские эссе, стихи, начал работать над романом. Ему хотелось, чтобы литература послужила своего рода основой для музыки. «Ты себе не представляешь, как для меня психологически важно именно сейчас, — писал он, — в моем теперешнем состоянии, поддержать себя какими-то внешними факторами. Мне нужно какое-то эсте-

тическое оплодотворение — то, что впоследствии может послужить стимулом для сочинения музыки <...>».

Он вызвал меня в Елизаветград, чтобы установить со мной более тесный контакт и предложить совместную работу над сценическим произведением <...> Кароль старался прежде всего внушить мне веру в возможности театра и с этой целью постоянно рассказывал мне все, что сам знал о Дягилеве и русском балете. Он боготворил Стравинского. Брамс же (последняя дань почтения которому — один из Двенадцати этюдов <...>) получил отставку.

Я побаивался сотрудничества с Шимановским. Меня страшили не только его гений, но и в равной степени — эрудиция, высочайшая культура. Я колебался довольно долго, но в конце концов мы договорились, что я все же сделаю наброски к будущей музыкальной драме.

<...> Сицилия и сегодня, если, разумеется, не относиться к ней по-туристически, край колоритный и таинственный, где на каждом шагу переплетение многих различных культур и самых разных религий побуждает взглянуть на этот мир с точки зрения историка. Селинунтские метопы, находящиеся в средневековом монастыре, прекраснейшая Марторана, в которой стиль барокко переплетается с позолоченными византийскими мозаиками, потрясшими Шимановского, забытый и опустевший храм в Сегесте, так и не достроенный и вплоть до новейшего времени остающийся — пусть совершеннейшим, но наброском, — все это и сейчас еще действует на мое воображение <...>.

Мое воображение в то время — а может быть и раньше — особенно занимали две исторические фигуры — ведь я до сих пор точно помню, как выглядела страница школьного учебника, на которой говорилось об одной из них. Речь идет об императоре Фридрихе II и его деде, сицилийском короле Рогере II. О них существует несметное число легенд и рассказов, а их характеры и поступки представлялись настолько современными на фоне средневековья, что помимо воли сюжет будущей музыкальной драмы, которая должна была стать нашим жизненным и творческим манифестом, вращался вокруг этих образов. <...>

По возвращении в Киев я набросал черновой план драмы. <...> В целом он соответствовал первому и третьему актам будущего «Короля Рогера». Отсутствовал в нем второй — арабский — акт, а также танец, который является и лейтмотивом, и основным стержнем действия этого раздела оперы.

В первоначальном варианте речь шла просто о посвящении героя драмы в дионисийскую мистерию и появлении вечно живого Диониса на фоне руин театра то ли в Сиракузах, то ли в Сегесте[89]. <...>

Через некоторое время <...> я получил от Шимановского ответ, прочтя который, окончательно решил принять его предложение о сотрудничестве. «Твой черновой сицилийский набросок, — писал Шимановский в письме от 18 августа 1918 года, — <...> сразу

поразил меня удивительной близостью моим мыслям, словно раскрыл мне какую-то тайну. Конечно, он мне страшно нравится, и я ничего более так не желал бы, как того, чтобы ты начал над ним серьезно работать! Добавлю только одну внешнюю деталь — со сценической точки зрения <...> византийско-арабское убранство дворцов было бы для меня необычайно желательно. Подумай только: потускневшее золото и застывшие мозаичные фигуры в качестве фона, или арабские узоры, танцы — какое «варварское» и чудесное богатство <...>»

<...> Хотелось бы остановиться еще на одном деле, которым был захвачен Шимановский в 1918—1919 годы и которое заменяло ему в то время занятия композицией. Речь идет о работе над романом, после многочисленных переименований получившим наконец название «Эфеб». <...>

К сожалению, рукопись, уже просмотренная и подготовленная к перепечатке на машинке (в набросках второй части пришлось расшифровывать порой целые предложения — кто знает неразборчивый почерк Шимановского, тот поймет, какой это был труд!), сгорела в сентябре 1939 года — как и все, что находилось в моей варшавской квартире (там я собрал все самые ценные рукописи — и свои и чужие). Таким образом, я — один из тех немногих, кто знает содержание этого романа. Благодаря же тому, что я много занимался этим произведением, я помню его довольно подробно. <...> Как и в «Пире» Платона, этом недосягаемом образце диалогов о любви, спорящие постепенно и неуклонно приходили к выводу, что счастливая любовь — в смысле дионисийско-творческого порыва — это не телесное, а духовное единение с предметом любви. Поразительно, что в то же самое время на противоположном конце Европы, за двойным немецким кордоном Марсель Пруст и Андре Жид решали те же самые загадки <...>

<...> Сцена бала особенно врезалась мне в память — вернее, описание концерта перед балом, концерта, в котором исполняется скрипичная соната Кораба. В этом описании Шимановский воздал должное лучшим исполнителям своих произведений — Павлу Коханьскому и Артуру Рубинштейну. С предельной точностью, на которую способно только заинтересованное лицо, Шимановский обрисовал их манеру игры — и не только принципы интерпретации, но даже и внешние ее приметы (например, то, как Рубинштейн подпрыгивает, сидя за фортепиано). С большой теплотой изображал Шимановский исполнителей сонаты Кораба (читай: своей собственной), и этот сугубо «музыкальный» эпизод особенно выделялся искренностью и непосредственностью среди, честно говоря, слегка искусственной обстановки романа в целом. Жалея об утрате всей рукописи, я, прежде всего, жалею именно об этой сцене. Полноценное художественное описание музыки, сделанное таким профессионалом, как Шимановский, — это подлинная жемчужина так и не дошедшего до читателей романа. <...>» [97, s. 39, 43, 44, 45—46, 47, 48—49, 51—53, 58, 64, 65].

**К. Шимановский** [Наброски к роману «Эфеб» — 1917—1919][90]: «<...> Сократ — тот сфинкс, чью загадку не смогла разгадать Греция, страна Эдипа, и потому она погибла. Не были ли последствия неразрешенных загадок Сократа ужаснее, чем действие яда из выпитой философом чаши?

Новая жизнь, берущая свое начало из распада и тления, неизбежно разрушает «содержание», «субстанцию» этических понятий, но при этом она часто сохраняет в себе уже сложившиеся новые формы как конструктивный элемент. Отсюда странные антиномии, например, христианство как идея — и христианская церковь (в средневековье) как институт, иерархия: отрицание самой идеи...

Когда «друзья народа» приветствуют афинскую демократию, сумевшую создать столь великолепную культуру, они, однако, при этом явно забывают, что Акрополь был построен... рабами...

В искусстве (разумеется, в искусстве настоящем) нельзя ничему научить, но, напротив, можно многому научиться. Лучше всего тем не менее с самого начала мочь. (Это очень хорошо понимал Шопен!)...

Время формирует определенные привычки в области эстетических эмоций. Возникает «объективная» эстетика, независимая от произведений искусства. Разумеется, она создается «потребителями» искусства — слушателями, зрителями, читателями, путем постоянной реакции масс на некие уже зафиксированные эстетические импульсы. Они «передаются», как в беспроволочном телеграфе, путем определенных электрических волн («соблюдение условностей», «школа», «манера»). Разумеется, каждое новое достижение в области эстетических ценностей должно сначала восприниматься как ошибка, как отрицание эстетических ценностей; это отрицание вызывает замешательство, что влечет за собой необходимость «перестройки» гигантского резонатора — публики. Конечно, время, необходимое на такую перестройку, пропорционально соответствует ценности новых открытий.

Редкие случаи истинного «ясновидения» широких масс при восприятии особо значительных произведений (Шекспир, Девятая симфония Бетховена, «Тристан» etc.) кажутся прямо-таки вторжением со стороны высшей силы, некоей магии или искусства чернокнижников. Исключая эти редкие случаи, не стоит, вероятно, переоценивать «vox populi» * в вопросах искусства.

Там, где начинается «школа» или общность эстетических лозунгов, кончается «искусство» как явление субъективное. Пренебрежение этой истиной делает все усилия футуристов сомнительными...

Загадка сфинкса «добро-зло» подобна человеческому сердцу — его ощущают лишь тогда, когда болезнь его смертельна. Когда жизненный путь подходит к концу, где рождается зло, тогда начинаются размышления о сущности добра (Сократ).

* глас народа (*лат.*).

Трагедия Ницше состояла, вероятно, в том, что он скрывал от самого себя эту ужасную истину и внушал себе (или заблуждался на этот счет), что смертельно больное сердце его современников еще можно излечить...

Именно в «понимании» — в переводе неких истин из сферы инстинкта в сферу духовного осознания — заключен величайший ужас <...>» [72, s. 402—405].

**К. Шимановский — С. Списсу:** «Елизаветград, 27 октября 1918 г. <...> Ты даже не представляешь, как я рвусь к Вам, в Варшаву, кроме того, мне срочно надо в Вену — в связи с последними письмами Херцка, настаивающего на приезде. Но я тебе скажу честно: без Мамы и Нули я отсюда выехать не смогу. Ты же понимаешь, Стефчо, что я этого просто морально не вынесу! <...>

После длительного перерыва я взялся понемногу за работу — пишу цикл романсов под названием «Песни безумного муэдзина» на слова Ивашкевича, и очень пока ими доволен (3 уже готовы, всего будет 6). Попроси его [Ивашкевича] их прочесть — и поймешь, почему музыка к ним пишется так легко и приятно. Прилагаю здесь для него письмо вместе с наброском музыкальной драмы, над которой мы собираемся с ним работать; набросок этот принадлежит мне, но не знаю, одобрит ли он его. Если тебя и Гучо[91] это заинтересует — прочтите (но только никому ни слова). Я очень хочу, чтобы ты поближе познакомился с Ивашкевичем, удивительным, странным человеком, который мне лично страшно импонирует. <...> Свои литературные опыты я пока забросил, и «Эфеб», к сожалению, вперед никак не продвигается. Как бы не утерять ощущение сюжета. <...> От Херцка я постоянно получаю ласковые, но требовательные письма: что-то у них там по отношению ко мне изменилось, но уж чем это (с деловой точки зрения) обусловлено — уволь, не знаю. <...> Они печатают мои новые вещи («Маски», Третью сонату и еще кое-что), я уже отправил с дипломатической почтой из Петербурга партитуры Симфонии, Концерта; а в последнем письме [Херцка] снова много [пишет] о «Хагит», которую он обязательно хочет поставить в Вене (а может, и Варшаве), ждет только, чтобы я скорее прислал для типографии партитуру и фортепианное переложение. Последняя приятная для Вас — и для меня особенно — новость: Павел [Коханьский] с женой уже несколько дней в Киеве у Юзя, живые и невредимые. Надеюсь, что и к нам заедут. Павла хотят оставить в Киеве в консерватории, но он, кажется, торопится в Варшаву.

Если бы мы смогли быть там вместе, какие сказочные концерты можно было бы организовать! Меня тоже очень ждут в Киеве и хотят, чтобы я там работал, но, разумеется, ça ne prendra pas *. <...> Гарри решил, в конце концов, в Тифлис не ехать. Остается в Киеве, где с нового года будет работать в консерватории и там

* это не получится (*франц.*).

же даст несколько очень интересных концертов (первый — целиком Скрябин, второй — целиком мой: Вариации, Вторая и Третья сонаты и «Маски»). <...> ты знаешь, он очень вырос за последнее время, играет просто замечательно <...>» [167, s. 173, 174—176].

**К. Шимановский — З. и П. Коханьским:** «Елизаветград, 29 июня [1919 г.]. <...> Мы существуем только благодаря тому, что я служу теперь в местном Комиссариате нар. образования[92]; неплохо зарабатываю, и это нас спасает от различных осложнений. Мы с Гарриком[93] и другими даем концерты и даже вроде бы собираемся открывать школу. Меня тянут в Одессу на такую же должность, я, однако, ехать не решаюсь — уж лучше тут со своими горе мыкать. <...> О композиторском труде и речи быть не может. До 4 часов вечера сижу у себя в комиссариате и, кроме того, у меня масса обязанностей. Иногда чувствую себя страшно усталым! Правда ли, что Саша тоже в Киеве?[94] Я ему не пишу, так как в этом не уверен, сердечно его обнимите! <...>» [84, s. 25].

**К. Шимановский — Коханьским:** «Елизаветград, 25 сентября 1919 г. <...> А что с Сашей Д.? Я ему не писал, так как со дня на день ждал его здесь, а теперь и сам собрался ехать в Киев. Что с ним? Выступает ли? Какой он? Так хочется его увидеть! При первом же случае напишу ему. А сегодня уже нет времени. Обнимите его! <...>» [84, s. 35].

**В. Гольдфельд**[95]: «О Карле Шимановском-музыканте, композиторе я часто слышал в юные годы в семье родственников Шимановского, Густава Вильгельмовича Нейгауза, а еще больше от Генриха Нейгауза, с которым был в дружбе. Встречая иногда Карла Шимановского в семье Нейгаузов, не зная еще его биографии, я всегда восхищался его внешним благородством, какой-то необыкновенной мягкостью.

В 1917 году, по окончании Петроградской консерватории у Леопольда Ауэра, я возглавил симфонический оркестр г. Екатеринбурга (ныне Свердловск). По окончании летнего сезона приехал на родину в г. Елизаветград (Украина). Время было смутное, на Украине заправляла Рада гетмана Скоропадского. Мое знакомство с Карлом Шимановским произошло случайно. Живя в одном районе, мы оба состояли в городских дружинах по охране города и брали винтовки, когда по вечерам ходили на дежурства. В часы дежурств начались наши встречи, перешедшие в дружбу музыкантов. Вскоре после дежурств, а иногда и до них, музицировали у меня дома. Сыграли почти все скрипичные сонаты Бетховена, Шумана, Брамса, сонаты Франка и Шимановского. Шимановский-пианист, несмотря на некоторую неповоротливость пальцев, отлично — легко и ловко — преодолевал технические трудности, обладал чудесным певучим звуком, я бы сказал, непревзойденным звукоизвлечением. Помню, особенно впечатляло меня исполнение Шимановским сонат Франка, Шумана и своих форте-

пианных произведений. В результате нашего музицирования возник вопрос о совместных концертных выступлениях, включающих и произведения Карла Шимановского.

Как-то в разговоре я высказал мысль о транскрипциях некоторых каприсов Паганини для скрипки и фортепиано и был приятно удивлен, вернее поражен, когда через несколько дней мы уже исполняли сделанные Шимановским транскрипции 20-го и 24-го каприсов Паганини, включенные впоследствии в программу наших совместных концертов. До сих пор я бережно храню каприсы Паганини с пометками Шимановского.

Заканчивая свои воспоминания о встречах с вдохновенным музыкантом, композитором Карлом Шимановским, могу сказать, что до встречи с ним я профессионально воспитывался на классической музыке, и только общение с Шимановским вызвало у меня интерес к романтизму, к истокам современной музыки, к которой я причисляю вдохновенное творчество Карла Шимановского».

**Г. Нейгауз** [1918]: «<...> В Елизаветграде после ухода австрийцев и поражения петлюровцев (мы все эти прелести испытали, даже краткую махновскую интермедию, даже погромы григорьевских банд), когда окончательно победили большевики, мы с Карлом Шимановским, скрипачом Липянским, композитором Вл. Дешевовым и вскоре умершим скрипачом Б. Гайсинским образовали — по распоряжению правительства — Музо при местном наробразе. Вначале деятельность наша была неуверенно-неопределенная, слишком все было ново и необычно, со временем же мы сосредоточились на устройстве концертов собственными силами (в Елизаветграде тогда еще проживала известная превосходная певица Балановская и несколько провинциальных певцов, силами которых под «управлением» Липянского — оркестр изображали два рояля, исполнителями были ученицы нашей школы Катя Борщ и Нина Колосова — в нашем театре был поставлен «Евгений Онегин»). Концерты, устраивавшиеся нами в большом, красивом зале бывшей женской гимназии, имели такой успех, что местные остряки говорили, будто на них появляются даже расстрелянные. С Карлом Шимановским я изображал на двух хороших роялях <...> произведения симфонической музыки: «Ромео и Джульетту», «Франческу», «Шехерезаду», «Тамару» etc., некоторые симфонии Бетховена и Шумана, скрипичные сонаты и трио Бетховена etc., сестра моя и я много играли сольных вещей, Балановская пела романсы и арии; я помню, что был даже вечер, посвященный Мусоргскому и Вагнеру, где я играл Увертюру из «Мейстерзингеров» в переложении Бюлова, некоторые номера из «Картинок с выставки», а Балановская с одним певцом (фамилию забыл!) пела из «Хованщины», «Бориса Годунова», даже «Смерть Изольды» из «Тристана». Аккомпанировал неизменно К. Шимановский.

<...> Елизаветград никогда еще не переживал такого «расцвета» музыкальной жизни, как в это лето 1918 года. Наше

Музо предпринимало также первые попытки методического освещения и упорядочения учебной музыкальной жизни. <...>» [26, с. 34].

**Г. Нейгауз** [1919]: «<...> На одном из концертов-митингов я исполнил Вариации на народную тему h-moll ор. 10 Шимановского. Готовясь прочесть вступительное слово, А. Гайсинский[96] спрашивал совета: что можно сказать неискушенным слушателям о содержании этих вариаций? — А вы сравните их тему с народной поговоркой или пословицей; этот мудрый афоризм композитор многократно развивает, показывая как бы с разных сторон. Краткое пояснение, сделанное лектором, облегчило их восприятие, и Вариации имели грандиозный успех. Шимановский был потрясен до глубины души неожиданным признанием его юношеского сочинения. <...>» [27, с. 136].

# IV

# На вершине славы

Деятельность Шимановского с конца 1919 года протекает в Польше. Жизнь его складывается непросто. С одной стороны, повышается художнический авторитет композитора, возрастает с каждым годом численность концертов на родине и за рубежом, с другой — усиливается неприятие его искусства в официальной и академической музыкальной среде. Об этом свидетельствуют травля в печати, интриги в консерватории, где Шимановский работал с 1927 по 1932 год.

В 1919—1920 годы Шимановский совершил ряд гастрольных турне. Большим успехом пользовались концерты из его произведений в Лондоне (исполнители — П. Коханьский, А. Рубинштейн), а затем в США, куда композитор направился вместе с друзьями сразу после выступлений в Англии. Обильные и разнородные впечатления от Америки заставили Шимановского еще раз стать писателем: он пишет фантастический роман «Томек, или Приключения молодого поляка на суше и на море» и повесть «О бродяге-фокуснике и семи звездах».

В апреле 1921 года Шимановский возвращается в Европу (Париж, Лондон). В Лондоне в это время проходят гастроли «Русских балетов», и польский композитор вторично встречается со Стравинским — автор «Петрушки» проигрывает ему фрагменты из «Свадебки». Еще один контакт с музыкой Стравинского сыграл большую роль в творчестве Шимановского. К этому времени польский мастер утратил интерес к восточноэкзотической тематике и делал над собой большие усилия, чтобы закончить оперу «Король Рогер». Вскоре он сочинил вокальный цикл на стихи Ю. Тувима «Слопевне» (1921), знаменующий поворот к национальным истокам.

Важным событием в творческой биографии Шимановского стал его монографический концерт в Париже, организованный редакцией журнала «Revue musicale» в середине мая 1922 года (в программе: «Песни безумного муэдзина»,

«Слопевне», Этюды и др.); в этом же году состоялась премьера оперы «Хагит» в Дармштадте.

В августе 1922 года Шимановский едет в Закопане, где заново открывает для себя народное искусство польских гуралей. Вскоре рождается замысел национального балета «Харнаси». С тех пор композитор постоянно курсирует между Закопане и Варшавой, не имея, впрочем, нигде постоянного пристанища. В Варшаве он снимает квартиру для матери, но сам живет в отеле «Бристоль». Правда, на короткий срок (1924—1925) Шимановский со своим другом А. Иваньским арендуют скромную квартирку в Варшаве; там были написаны «Stabat Mater», Мазурки для фортепиано, часть балета «Харнаси». В Закопане Шимановский останавливался у знакомых либо снимал комнату в частном пансионе.

1924—1926 годы принесли польскому художнику ряд крупных успехов; особенно примечательны были концерты в Париже (1924—1925), на которых исполнялись Первый скрипичный концерт, «Любовные песни Хафиза», Третья симфония, Мазурки и «Метопы» для фортепиано; в 1926 году в Варшаве состоялась постановка оперы «Король Рогер».

Много сил и времени отдает Шимановский педагогической деятельности. Усилия Шимановского-педагога (1927—1932) были направлены на повышение профессионального уровня молодых музыкантов, на расширение их кругозора в мире современной музыки, на преодоление провинциальной замкнутости. Задачам, которые Шимановский ставил перед польской музыкой, посвящена его публицистика — блестящие статьи о Стравинском и Бартоке, о французской «Шестерке» и Равеле, страстная полемика с музыкальными консерваторами.

Здоровье Шимановского к этому времени было сильно подорвано. Туберкулез легких в тяжелой форме вынуждает его зимой 1928/29 года провести курс лечения в Эдлахе (Австрия), а зимой 1929/30 года — в Давосе (Швейцария). Однако композитор не оставляет своих педагогических обязанностей в Варшавской консерватории. К 1930 году, когда из нее выделилась средняя музыкальная школа (училище) и высшая, получившая звание Музыкальной академии, Шимановский становится первым ректором академии. К торжественной церемонии открытия композитор сочиняет кантату «Veni, Creator». Продолжается работа над гуральским балетом и «Литанией деве Марии».

Годы 1930—1931-й оказались более благополучными для Шимановского. В конце 1930 года он снял скромную виллу «Атма» в Закопане, которая и стала его первым настоящим домом со времени переезда в Польшу. В «Атме» художник завершает «Харнаси», пишет Второй скрипичный концерт, «Курпёвские песни», Четвертую симфонию для фортепиано с оркестром, делает эскизы «Concertino» для фортепиано с оркестром. Правительство наградило Шимановского крестом Почетного легиона; Ягеллонский университет в Кракове присудил ему титул доктора honoris causa; Международное общество современной музыки, куда входили Р. Штраус, де Фалья, Равель, Стравинский и Барток, избрало композитора своим почетным членом. В 1932 году Национальный театр в Праге поставил оперу «Король Рогер».

Между тем столкновения Шимановского с официальной, академической музыкальной средой продолжаются, и в результате этой неравной борьбы композитор вынужден в 1932 году подать в отставку. С этого времени резко ухудшается его материальное положение — уходит из семейного бюджета зарплата ректора Музыкальной академии, американские меценатки по истечении

установленного срока прекращают свои денежные субсидии. Чтобы обеспечить средствами к существованию себя и семью, Шимановский отправляется в бесчисленные турне по Европе, исполняя фортепианную партию (сыграл ее более 30 раз) в своей Четвертой (концертной) симфонии (Symphonie concertante). Композитор побывал на гастролях в Дании, Югославии, СССР, Франции, Голландии, Болгарии, Румынии, Англии...

**Л. Шиллер**[97] (1920): «<...> Театр Polski, май 1920 года, премьера «Мещанина во дворянстве», спектакль заканчивается балетом «Мандрагора». Всем нам сопутствует успех, и Каролю — прежде всего. Когда родилась идея закончить комедию Мольера балетом-пантомимой, со мной спорили, что Шимановский ни за что не примет предложения написать музыку. Во-первых, он не умеет и не хочет работать «на заказ», во-вторых, пишет он медленно, без конца «ретуширует» инструментовку, в-третьих, театра Шимановский не знает, он его мало интересует, а тут речь идет о легком, допускающем вольное обращение с пьесой гротеске, в котором и играть и танцевать должны актеры, а не танцоры. Напрасные опасения! Всего за несколько часов мы <...> наметили канву спектакля в духе итальянской commedia del'arte, и в тот же вечер я вручил Каролю полный режиссерский сценарий с точными ремарками. Через день мы уже держали в руках четверть всей партитуры и могли начать репетиции, пользуясь нотами, на которых буквально еще не просохли чернила. А еще через пару дней была готова и вся партитура «Мандрагоры». Меня поразило то, что композитор точно придерживался всех моих указаний и пожеланий, что музыка на все 100 процентов соответствовала сценическому действию и что, наконец, по своему характеру она была предназначена именно для театра, а не для концертного исполнения. Так, благодаря нашему милому пустячку, к числу композиторов, писавших для музыкального театра, присоединился и Кароль Шимановский. Ни публика, ни критика никак не могли поверить, что этот маленький шедевр принадлежит перу Шимановского <...> — вся музыка сверкала юмором, простотой и непосредственностью. <...>

Бывая в Варшаве, Шимановский непременно посещал Театр имени Богуславского. Он чувствовал свою солидарность с коллективом этого театра, неустанно отстаивавшим право польского искусства быть великим и значительным. Часто бывая за границей, он имел возможность сравнивать наши достижения с завоеваниями французских и немецких художников. Шимановский признавал, что наши актеры и режиссеры работают с большей, чем за рубежом, творческой самоотдачей, уступая, однако, зарубежным актерам в профессиональном мастерстве. Такое сочувственное отношение Шимановского к весьма бедной польской сцене дало нам повод легко уговорить его взяться за музыку к заключительному действию «Князя Потемкина» Мициньского[98]. Опять все были уверены, что он откажется. Какое творческое удовлетво-

рение могло принести ему сочинение музыки, строго придерживающейся текста пьесы и общего характера спектакля? Шимановский же хотел таким образом почтить память поэта, лирику которого он перекладывал на музыку и чью «Басилиссу Теофану» очень ценил как новую форму польской монументальной драмы. И снова из-под его пера вышло глубоко философское произведение, повествующее о бесконечности вселенной и обращенное к вечности.

В те же годы мы мечтали и о постановке «Дзядов» с его музыкой. Он один имел право померяться с Мицкевичем силами — и разума и сердца, — он один мог понять, что скрывается за едва намеченным замыслом «музыкальной драмы» (изложенным Мицкевичем в литовском разделе его поэмы). Никто, кроме него, не смог бы найти соответствующее звуковое воплощение для каждого смыслового пласта «многослойной» мистерии Мицкевича и объединить весь этот звуковой мир в единое гармоничное целое.

Увы, театр [имени Богуславского] без всяких на то оснований был закрыт! <...>» [170, s. 313—316].

**К. Шимановский — Анне Шимановской**[99]: «Лондон W3, Cork Street. 26 декабря 1920 г. <...> Так вот, через несколько дней после приезда у меня был концерт вместе с Полем[100] — я играл партию фортепиано в своих скрипичных пьесах, они имели [огромный?] успех. Все втроем [Коханьские и Рубинштейн] принялись уговаривать меня, чтобы я <...> остался с ними и приложил усилия к тому, чтобы создать себе за границей имя. На этом основан план нашей совместной поездки в Америку, где Артур хорошо известен и где у него большие связи. <...> Мои планы таковы. 8 января у нас с Полем еще один концерт. 15 января мы должны выехать на два месяца в Америку. В начале апреля вернемся в Европу, и я сразу же хочу поехать недели на две в Варшаву. 9 мая здесь Лондонский симфонический оркестр исполнит мою Симфонию (Третью) и, может быть, Скрипичный концерт с Павлом. <...>» [167, s. 196—197].

**К. Шимановский — Э. Херцка**: «Лондон W3, Cork Street. 13 января 1921 г. <...> Мы с Коханьским дали здесь еще один концерт[101] в Wigmore Hall (8 января) с программой из моих сочинений («Мифы» и «Три каприса Паганини»), аккомпанировал я сам. Успех был даже больший, чем в ноябре. Надеюсь, что удастся устроить еще несколько концертов в мае и июне (с Рубинштейном, Коханьским и моей сестрой[102]). Известность Коханьского здесь растет, и скоро он наверняка сделает себе имя. Он добился ангажемента в США, где будет выступать весной и осенью; естественно, он будет играть везде и мои сочинения (и уже теперь под мой аккомпанемент), и поэтому очень важно, чтобы их напечатали как можно быстрее. <...>» [136, s. 105].

**«The Daily Telegraph»**, 1920, 10 ноября: «Вчера Коханьский играл три «Мифа» для скрипки и фортепиано <...> и «Ноктюрн и тарантеллу» с композитором за фортепиано. Первые впечатления

после концерта <...>: [музыка] глубоко личная и полная жизни <...> композитор владеет новейшей техникой абсолютно свободно; то, что он хочет сказать своим прочтением классического мифа, приковывает внимание и чарует слух; музыка полна взволнованности, от которой мы уже в последнее время начали отвыкать, причем взволнованности — не дешевой, не прямолинейной; в «Ноктюрне» он обнаруживает такое точное чувство колорита, какое еще не встречалось ни в одном сочинении для скрипки и фортепиано, «Тарантелла» — богатейший технический этюд, причем ритм ее — живой, обновленный.

Весьма значительные технические трудности во многих эпизодах (например, частые двойные флажолеты) ни разу не превращаются лишь в повод для солиста продемонстрировать свою виртуозность; на эти трудности едва обращаешь внимание, так захватывает и чарует сама музыка» [136, s. 107].

**«The Daily Telegraph»**, 1921, 1 января: «<...> В следующий четверг в Wigmore Hall замечательный скрипач Павел Коханьский даст еще один концерт перед отъездом в Америку. Его будет сопровождать Шимановский — автор «Мифов», имевших в ноябре прошлого года такой большой успех, что решено было их повторить вместе с еще не известными транскрипциями «Трех каприсов Паганини» <...>» [136, s 107].

**«The Daily Telegraph»**, 1921, 10 января: «<...> Коханьский поступил правильно, снова включив в программу «Мифы» Шимановского — три прелестные пьесы. Глубокая поэтичность «Фонтана Аретузы» — самого притягательного из них, очарование «Нарцисса» <...>, радостные, блестящие «Дриады и Пан» вновь произвели огромное впечатление. Затем мы впервые услышали парафразы «Трех каприсов Паганини». Если в отношении их и можно говорить о «надушенных духами фиалках», <...> то нельзя не признать, что запах этих духов — восхитителен» [136, s. 107].

**К. Шимановский — Я. Ивашкевичу:** «[Нью-Йорк,] 14 марта 1921 г. Дорогой Ярось! Вчера вечером вернулся с Артуром из большого путешествия на юг (через всю Флориду и Кубу) и застал твое письмо. Ты не можешь себе представить, как оно меня порадовало!

Ты совершенно неправ, полагая, что все подробности, о которых ты пишешь, представляются мне с такой дистанции, словно я их рассматриваю через противоположную сторону подзорной трубы <...> Как раз наоборот: чуждость и даже враждебность здешней культуры буквально подавляет меня, и я далек здесь — ах, насколько далек! — от какого бы то ни было ощущения счастья.

Самое большее — это иногда удовлетворение, либо то или иное удовольствие и, наконец, непосредственная теплота самого близкого окружения — Павла, Зоси и Артура! Мой пессимизм по отношению к Новому свету не слишком глубок, но имеет основания. При встрече я многое расскажу тебе об этом — писать

слишком долго. Люди, подобные нам, не могут безнаказанно здесь просуществовать дольше, чем несколько месяцев. Париж, Лондон — совершенно другое! Не опасайся также, что мою натуру может ранить то, что ты называешь «западным рынком» (впрочем, весьма справедливо). Я замыкаюсь в себе, изучаю их [американцев] хитро, злорадно, делая выводы и подавляя в глубине души типичное пренебрежение отсталого, неизлечимого европейца. Меня не подкупить даже 50-этажными домами и десятью Панамскими каналами [103], и я вижу насквозь эти души, столь математически плоские, что их уже и не существует! <...>» [167, s. 205—206].

**К. Шимановский — Э. Херцка:** «Быдгощ, 17 августа 1921 г. <...> В Париже в начале июня исполнялись мои «Песни на стихи Тагора» — в программе одного из концертов SMI [104] — и прошли с совершенно неожиданным успехом. Мне это доставило большое удовлетворение. На концерте был весь музыкальный парижский свет, и я уже со многими установил хорошие отношения. С Равелем, Ф. Шмиттом [105] и (в особенности) со Стравинским — его я очень люблю. Вообще здесь (как и в Америке) у моей музыки много друзей. Особенно она пришлась по душе А. Прюньеру [106], редактору «Nouvelle Revue [Musicale]», который мной очень заинтересовался. Это он планирует в Париже концерт из моих сочинений, он также хочет организовать мне встречу с Руше (директором Grand Opéra) [107] по поводу моей новой оперы. <...>» [136, s. 115].

**В. Каратыгин** [1923]: «<...> Огромное значение нормальной «пропорции» между музыкой и помещением, где она исполняется, наглядно демонстрировал нам другой совместный концерт Горовица [108] и Мильштейна [109] в Малом зале филармонии [110].

Положим, здесь и музыка игралась другого, не бетховенского аромата, крепкого, пряного, резкого, — концерты Прокофьева и Шимановского. Но все-таки сомнительно, чтобы без оркестра (сопровождение Горовиц играл по клавираусцугу) эти вещи могли в большом зале так полно и сильно действовать на воображение слушателя, как это имело место в помещении сравнительно умеренных размеров. Сами по себе обе вещи — талантливейшие образцы новой музыкальной литературы. Прокофьев верен себе. Его гротескный стиль, изобилующий ломаными линиями и острыми углами, так насыщен ключом бьющей жизненностью, так богат причудливой игрой красок, так сочен по рисунку, что невозможно равнодушно слушать такую музыку. Ею можно или отчаянно возмущаться, что и делают доныне многие, или слушать затаив дыхание, целиком уйдя в мир тех фантастических звуковых образов, которыми Прокофьев сыплет, как из рога изобилия. <...>

Шимановский — талант иного склада. В нем нет стихийности Прокофьева, он полон отголосков рафинированных звуковых сплетений, характерных для французских импрессионистов. Но в нем вовсе нет переутонченности и переизнеженности, зыбкости и

хрупкости, присущих Дебюсси и Равелю. Он крепче, упруже, «позвоночнее» новых французов. В то же время его гармонии отнюдь не рабски копируют стиль Дебюсси, но являют собою дальнейшее и очень своеобразное его развитие и обогащение. Не менее концерта интересны более мелкие вещи Шимановского, его волшебно звучащая сюита «Мифы», «Ноктюрн» с отзвуками испанских мелодий и ошеломительно блестящая «Тарантелла». Совершенство передачи этой труднейшей программы Горовицем и Мильштейном стоит выше всякой похвалы <...>» [17, с. 310—311].

**Ан. Александров** [1923]: «<...> Уже при первом ознакомлении с нею Третья соната К. Шимановского подкупает своей высокой музыкальной культурностью, проявляющейся как в прекрасном понимании фортепианной звучности, так и, в особенности, в индивидуальном усвоении того гармонического мышления, которое установилось в музыке в последние полвека (Лист, Дебюсси, Скрябин). <...> Отметим, что Третья соната Шимановского характерна именно тем, что элементы нервного беспокойства, протестующего дерзновения, болезненной жалобы, исступления, вздыхающей нежности, таинственных шепотов, мужественного упрямства, торжественного ликования, подавленности, что все эти элементы, несколько растрепанно мятущиеся и сталкивающиеся в ней, побеждаются окончательно элементом злой буффонады. И в этом отношении Шимановский не одинок в современном искусстве, элемент сарказма намечался, правда, в изысканно изящной форме, уже у Скрябина. Вспомним также С. Прокофьева с его озорным шутовством («Сарказмы», балет «Шут»). Буффонада Шимановского зла, суха и несколько неврастенична; в этом ее отличие от сарказма упомянутых композиторов и в этом причина антипатии, могущей возникнуть к разбираемому произведению у той части слушателей, которая настроена идеологически иначе, чем автор Сонаты.

<...> Все четыре песни Шимановского на слова Рабиндраната Тагора обладают выдающимися достоинствами, свойственными и другим произведениям этого, бесспорно, большого мастера: изысканностью и чистотой гармонической ткани и тонким чувством поэзии фортепиано. <...> Конечно, эти песни требуют тонкого и высококультурного исполнителя <...>» [1, с. 62—63].

**«Breslauer Zeitung»**, 1923, 20 апреля: «<...> Нам сообщают из Дармштадта о постановке оперы «Хагит» К. Шимановского[111] <...> Композитор, который до сих пор писал исключительно песни, камерную музыку и симфонии, пошел по стопам Вагнера и Штрауса.

Это выдающийся талант, что находит выражение особенно в овладении техническими трудностями, а также огромным оркестровым аппаратом. Музыка, написанная интеллигентно, с прекрасным знанием дела, отличается предельной степенью дра-

матизма и служит прекрасной иллюстрацией к изображаемым в опере высоким страстям. Не считая одного сдержанного по тону любовного дуэта, накал страстей ни на минуту не ослабевает, требуя от слушателей максимально напряженного внимания и производя на них неизгладимое впечатление. <...>

Дармштадская постановка, осуществленная Йозефом Шлембахом, придала этой напряженной и полной чувственности фабуле характерно ориентальные черты, которые сливаются с присущим произведению необычным колоритом, образуя единую, редкого совершенства гармонию. Дирижер Розеншток прекрасно справился со своими обязанностями. Заглавную партию пела с заслуживающей упоминания тонкостью Алиция Орф, то же можно сказать и о старом царе — Ферхегене и молодом — Хеффине. Публика приняла новинку с энтузиазмом, не жалея цветов и постоянно вызывая исполнителей <...>» [136, s. 156].

**К. Шимановский** [1926][112]: «<...> Вагнер представлял собой <...> чрезвычайно современный психологический тип художника, удивительно глубоко осознающего свои творческие задачи и выражающего свои идеи в ряде теоретических и эстетических работ.

Эти работы, в свою очередь, оказали сильнейшее воздействие на формирование эстетической мысли в тогдашней Германии. Нет ничего удивительного в том, что следующие после смерти Вагнера несколько десятилетий характеризуются некритичным эпигонством, восходящим как, собственно, к мощному творчеству маэстро, так и к его эстетическим взглядам. Эпигонство это постепенно оборачивалось удушающим кошмаром, из-под властного воздействия которого так или иначе следовало высвободиться. <...> [Однако хотя] история музыки поствагнеровского периода в Германии на каждом шагу обнаруживает неумолимое тяготение к развитию в самых разных направлениях, все эти направления имеют общие истоки в гигантском творчестве создателя «Нибелунгов».

Противоречие это не только очевидно, но и неизбежно. Сильная индивидуальность Вагнера, воплотившая в себе целую эпоху немецкой культуры, in potentia * заключала в себе все возможности дальнейшего развития — развития, которое, однако, было «разветвлением» мощного ствола на отдельные ветви, ветки, веточки <...>

Так, на первый взгляд различное по своему характеру творчество Р. Штрауса, Г. Малера, Ф. Шрекера, А. Шенберга восходит к одному мощно бьющему источнику — творчеству Вагнера — не только с точки зрения формы, но и содержания, в том категорическом утверждении der deutschen Kunst **, как это высказано устами Ганса Закса в третьем акте «Нюрнбергских мейстерзингеров».

* потенциально (*лат.*).
** немецкого искусства (*нем.*).

Творчество Рихарда Штрауса наиболее наглядно выдает свою зависимость от наследия великого предшественника. Поражающее «новаторство» выразительных средств на каждом шагу обнаруживает скрытый «традиционализм», жесткую дисциплину, «хорошее музыкальное воспитание» (несмотря на приметы enfant terrible *), и лишь необычайная смелость манеры, а также, скажем честно, огромный талант спасают [Штрауса] от беспомощного растворения в эпигонстве, обозначившемся в его юношеской опере «Гунтрам».

Если говорить о музыкальном материале, о звуковой материи, которой оперирует создатель «Электры» (например, оркестровый стиль), о том, что он умеет из этой материи извлечь, то следует признать, что это очень смелое и решительное развитие элементов, содержащихся в творчестве Вагнера. Самое интересное, что наиболее парадоксальные и новаторские приемы Штрауса (например, многочисленные и в то время хронологически первые явления политональности) рождаются у него не из одного только ощущения звуковой материи как таковой, а лишь в результате внемузыкальных впечатлений, идущих от психологического содержания произведения. Здесь мы встречаемся с типичным и для Вагнера расширением сферы звучания за пределы тональности во имя драматургического конфликта, во имя противопоставления консонанса и доведенного до самых далеких границ диссонанса как выражения определенных состояний души. Этот музыкальный «психологизм», на котором зиждется искусство Вагнера, остается определяющим и в творчестве Р. Штрауса.

«Драматичность» содержания его произведений (независимо от того, идет ли речь о симфонической поэме или опере) подразумевает определенную тональность как норму, основное, естественное состояние, даже самые далекие отклонения от которого обусловлены глубиной психологического конфликта. Таким образом, дело здесь в принципе не в решительной «революционной» позиции, не в окончательной замене одной звуковой системы другой (например, в сторону атональности или политональности как ведущих формообразующих принципов), но лишь в необыкновенно смелом «эволюционном» обогащении существующих уже средств.

<...>

Историческое значение великого музыканта Р. Штрауса окончательно прояснится тогда, когда мы в полной мере осознаем, какое место в его творчестве принадлежит, несомненно самому выдающемуся — и, характерно, наименее понятому и оцененному — произведению, а именно «Электре». Обращение к античной трагедии, а точнее — к поданному в «германизированной» форме древнегреческому мифу (коль скоро речь идет о его интерпретации Гуго фон Гофмансталем), возвысившемуся до значения внеисторического символа, необыкновенная смелость либретто, в поэзии кото-

* плохо воспитанное дитя (*франц.*).

рого полностью преодолено плоское псевдоэллинистическое эстетство, наконец, реализм, глубоко прочувствованный, но доведенный до пределов возможного, — все это должно было стать катастрофическим поворотным пунктом в творческой эволюции Р. Штрауса. «Электра» — самая высокая и единственная вершина, которой он сумел достичь, следуя по избранному раз и навсегда пути. Казалось, что в этом необыкновенном произведении он навсегда замуровал выход из минувшей эпохи, безудержно мчащейся по рельсам музыкального «психологизма», рожденного романтическим мироощущением, и почти инстинктивно, думая более о драматических эффектах, чем об открытиях в области формы, развернул он перед нами необозримые горизонты музыки будущего. Действительно, «новаторство» «Электры» — в лучшем смысле слова — музыкальной «субстанции», многообразие ее формы поразительно, однако кажется, что никаких позитивных выводов он из собственных открытий не сделал и после этого творческого взлета навсегда, кажется, погряз в эстетской цветистости «Кавалера роз», «Альпийской симфонии», «Ариадны на Наксосе» и ряда других, все более слабых произведений, самодовольная буржуазность которых драпируется в праздничную тогу глубокой рафинированной культуры <...> [113] [166, s. 108—109, 110, 112—113].

**Э. Херцка — К. Шимановскому:** «Вена, 19 ноября 1923 г. <...> Дорогой маэстро, позволю себе искренне и открыто Вас заверить, что включаю Вас — наряду с Шенбергом, Шрекером и Бартоком — в число своих композиторов наивысшего ранга, а Ваши произведения считаю столь же значительными, как и творчество этих трех авторов, выделенных Вами лично из ряда других. Ваша депрессия меня искренне беспокоит, и я надеюсь, что Вы сможете преодолеть ее в кратчайший срок. Если бы я в Вас не верил, то не придавал бы такого значения продолжению нашего взаимного сотрудничества. Это не имело бы никакого смысла ни для Вас, ни для нас. Я, однако, верю, что дальнейшее сотрудничество с нашим издательством много значит и для Вас. <...>» [136, s. 168].

**К. Шимановский — З. Коханьской:** «Дукшты, 12 августа 1924 г. <...> Как только 1 августа я приехал в Дукшты, сразу же взялся за работу — как всегда «запóем» [114]. А вот сегодня — ура! — наконец закончил «Рогера». Я испытываю сразу и облегчение и сожаление. Намучился я с ним страшно, особенно с тем последним разделом из третьего акта, что у меня оставался, — это сущая инструментально-контрапунктическая эквилибристика, так что у меня нет полной уверенности, что я с честью с этим справился! Ну что ж, посмотрим! Я собираюсь досочинить еще несколько мазурок (уже набросаны вчерне), потом закончить партитуру «Деметры» (для голоса и оркестра), в которой надо дописать всего 2—3 страницы. И наконец, хочу заняться концертом для Артура [115] <...>» [84, s. 86].

**К. Шимановский — П. и З. Коханьским**: «Варшава, 3 декабря 1924 г. <...> Итак, вчера (2-го) его [Первый скрипичный концерт [116]] играл Павелек в Нью-Йорке. Не могу даже выразить словами своего восхищения тем, как его там принимали. И в Филадельфии тоже (я говорю о приеме у публики). Представляю себе, как это должно звучать в таком прекрасном оркестре и со Стоковским, который к тому же человек очень добросовестный. Можно вообразить, как у него звучал каждый, даже самый маленький инструментик. Поблагодарите его сердечно от моего имени.

Павелек, должно быть, чудесно играл! <...> И вот, вообразите, почти в тот же день (27-го) мой Концерт [Первый скрипичный] в Париже, в консерватории играет мадам де Сампиньи с оркестром под управлением Гобера (говорят, будто бы он самый лучший). Жаль, что не Павелек первым представил его парижской публике — я всегда мечтал об этом. Я получил письмо от Казеллы (от нее)[117] с известием, что де Сампиньи играла очень хорошо. <...>» [84, s. 88].

**«The World»** [1924, 3 декабря]: «<...> Я ощутил в Концерте и красоту, и большую выразительную мощь. В Скрипичном концерте трудно обойтись без мелодии. И Шимановский, сочиняя ее, поднимается выше уровня Шенбергов, Мийо и Прокофьевых, мелос которых, насколько можно его разгадать, производит впечатление шаблонного и отличается «коротким дыханием» <...>» [136, s. 207].

**«New York Evening-Post»** [1924, 3 декабря]: «Шимановский обладает чрезвычайно тонким и при этом уверенным ощущением звукового колорита» [136, s. 207].

**«New York Evening-Journal»** [1924, 3 декабря]: «Концерт — это музыка, действительно приковывающая внимание и стоящая этого внимания. Автору его есть что сказать, и высказывает он это со всей решительностью. Музыка его в высшей степени изобретательна и полна фантазии» [136, s. 207].

**«New York Herald Tribune»** [1924, 3 декабря]: «Сочинение это — удивительное. Экстатичность, созерцательность, значительность порой буквально потрясают» [136, s. 207].

**Л. Сабанеев** [118] [1924]: «Кароль Шимановский представляет одно из наиболее крупных явлений музыкальной современности и, пожалуй, самое крупное национально-польское музыкальное явление после Шопена. В сущности, его композиторская генеалогия представляется достаточно спутанной и сложной. Начав свою творческую деятельность в тонах вагнеризма, отчасти приближаясь к неовагнеристической школе Штрауса, этот в то же время типично славянский талант сохраняет странные черты преемственности и от гениев «утончения» музыки, от Шопена, Скрябина, Дебюсси. И чем дальше развивается его творчество, тем больше влияний оно впитывает, усваивая и суровую жесткость регеровских контрапунктов, и графическую полифонию Шенберга. Есть

некоторая всеядность в этом композиторе, и он умеет соединить разнообразнейшие влияния в каком-то единстве стиля.

Шимановский — явление высокой культуры. Это композитор, возможный вообще только на высших ступенях утончения музыкальной культуры, в нем есть та интеллектуальность, которая обращает эмоциональное царство звуков в царство звучащих идей. Быть может, потому не случайно в его сонатах можно уловить черты сходства с наиболее высокодумными созданиями последнего Бетховена. В них — тот же мудрый расчет, и никогда эмоция, как бы сильна она ни была, не покоряет мысли. <...>

Изысканный гармонист, он обогащает послескрябинскую палитру органических гармоний, синтезируя звуковые системы неоимпрессионистов и Скрябина: его гармонический стиль есть как бы произведение скрябинского мира на мир гармоний Дебюсси, плюс еще некоторые черты «мудрого регерианства», придающие этим скрябинским производным суровый и даже жесткий тип. В значительно меньшей степени, чем Скрябин и Дебюсси, он чувствителен к звуковому очарованию, и его звуковая острота нередко есть жесткость. Превосходный фортепианный стилист, безусловно владеющий секретами фортепианной звучности, он любит прибегать к чисто декоративным методам звучаний, к шумовой оркестровке на фортепиано. Некоторые его гармонии представляются плодом случайности, как бы декоративными мазками «с приближением», но это не мешает ему в иные моменты быть утонченно дифференцированным и требовательным к составу гармонического комплекса. Но и от Скрябина и от Дебюсси Шимановский отличается своей германской культурой и свойственным ей культом полифонии. Он любит мудрость фугированных форм и спортивные услады контрапунктических ухищрений <...>

Мелодическая часть у Шимановского разделяет общую судьбу почти всех современников — она рудиментарна несмотря на причудливую изысканность мелодических силуэтов. В его мелодике нет достаточной насыщенности, но всегда есть бездна вкуса. В итоге Шимановский, как Бетховен последнего периода, как поздний Скрябин — более тематист. <...>

Наша современность не так уж балует нас высококультурными явлениями, мастерством, яркостью творчества. Каков бы ни был а б с о л ю т н ы й масштаб Шимановского в исторической перспективе, на нашем горизонте он, бесспорно, одна из ярких звезд. Быть может, уступая Прокофьеву в яркости и самобытности или Стравинскому в смелости, — он, пожалуй, превосходит их глубиной культуры и «интеллигентностью» творчества <...>» [36, с. 110—113].

**А. Иваньский** [1924]: «<...> В 1924 году при помощи Фительберга и графини Марии Собаньской нам удалось снять для него [Шимановского] скромную квартирку — мезонин в одном из флигелей дома № 47 по ул. Новы Свят <...>.

«Апартаменты» эти состояли из средних размеров комнаты и смежной с ней крохотной спальни; в комнате стояли оттоманка, пианино, несколько стульев, небольшой книжный шкаф и «реквизированный» у меня дубовый письменный стол — самый обычный, но зато большой и очень удобный для того, чтобы раскладывать на нем большие оркестровые партитуры. За этим столом были созданы оркестровая партитура «Рогера», «Слопевне», «Детские стихи», «Stabat Mater», Мазурки, черновики балета «Харнаси» и почти все остальные произведения этого — самого плодотворного и значительного — периода творчества Шимановского.

Квартирка имела массу недостатков, однако имела и одно очень важное преимущество: была совершенно изолированной от внешнего мира — шума, музыки; таким образом, Шимановскому были гарантированы необходимые для работы тишина и спокойствие. Неудобства доставляли ему разве что многочисленные визитеры — знакомые, ученики, поклонники, совершенно не считавшиеся с привычками маэстро и навещавшие его, когда им заблагорассудится. Почти постоянное отсутствие прислуги в доме, наличие отдельного входа в квартиру Шимановского — все это, к сожалению, никак не могло уберечь его от их излишней навязчивости.

Покойный композитор сочинял только рано по утрам, причем любил работать регулярно и без перерывов. В это время он совершенно не переносил присутствия посторонних. Если же Шимановский садился за свой стол в середине дня (по ночам или вечером он вообще никогда не работал), то только для того, чтобы окончательно оформить черновики — внести в них отдельные исправления или же подумать над оркестровкой. Это уже не требовало от него такой сосредоточенности, он спокойно относился к присутствию посторонних и даже порой принимал участие в разговорах — разумеется, таких, которые особого внимания не требовали. Краеугольным камнем, важнейшим этапом его творческого процесса была работа над первым наброском, выполненным, как правило, в полифонической фактуре с намеченной оркестровкой. <...>» [170, s. 45—47].

**К. Шимановский — родным**: «[Париж,] 8 июня 1924 г. Мои Любимые! Уж не сердитесь, что пишу Вам только сейчас. Нет ни одной свободной минуты, тут столько разных людей, и все мне страшно докучают. Надеюсь, что Фичо, когда будет проездом в Варшаве, зайдет к Вам (я, во всяком случае, его об этом просил) и расскажет о концерте в Праге [119].

На всякий же случай сообщаю, что концерт замечательно удался и имел большой успех [...?...]* играл чудесно, оркестр превосходный, очень доволен Фичо как капельмейстером и моей музыкой, так что атмосфера концерта была очень приятная и

* Неразборчиво в оригинале.

дружественная. Сразу по приезде сюда я попал в настоящий в о д о в о р о т — людей, завтраков, обедов, театров, концертов и т. п.; не могу сказать, что в этом году меня это очень занимает, но что поделаешь — приходится терпеть. Я все свое время провожу с дорогими Павлом и Зосей и немного с Артуром, который, как всегда, нарасхват. <...> По ряду обстоятельств мне тут надо остаться еще недели на две. Павелек играет мои вещи 29-го, и мне хотелось бы присутствовать на этом концерте. Он сам, однако, страшно нервничает и измучен, хотя выступает, как всегда, чудесно, и оба они с Зосей такие милые и любимые. Я их все время уговариваю приехать на какое-то время на родину <...>, чтобы хорошенько отдохнуть, ведь зимой они снова, бедняги, едут в Америку — не нравится она мне! <...> Знакомых у меня здесь — миллиард, разных национальностей и цветов кожи, и все куда-то постоянно тянут, зовут, приглашают, а мне все это страшно надоело!

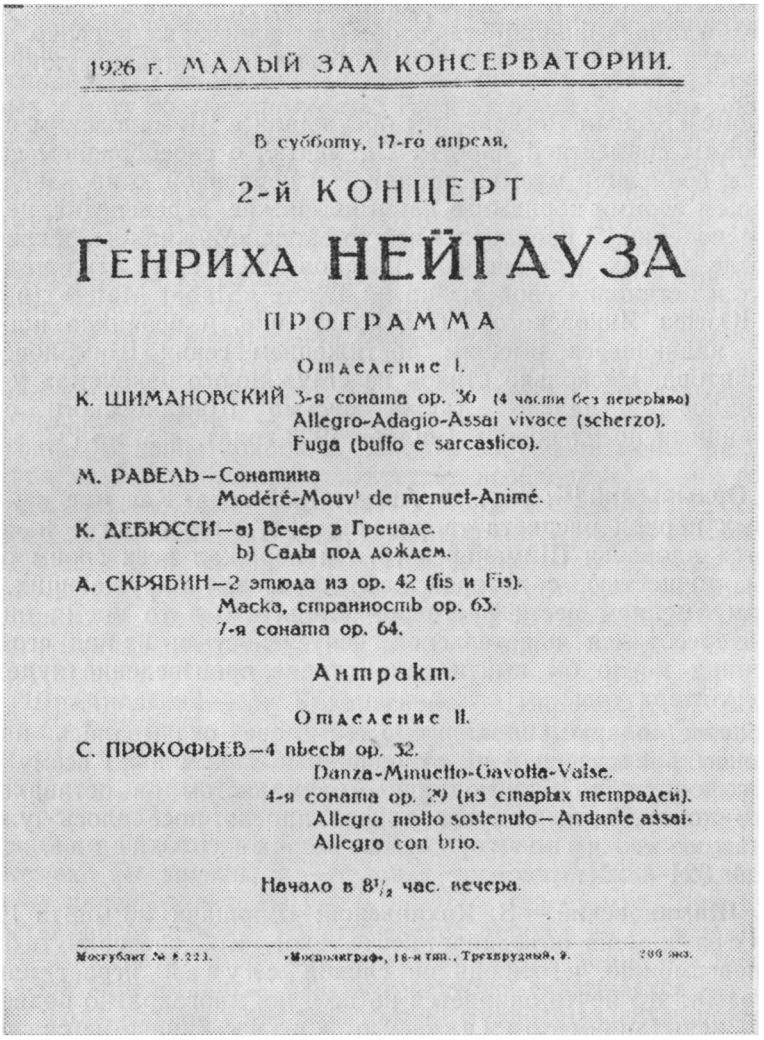
Что касается музыки, то был на концерте Шмитца [120] (он играл мои этюды, и даже два раза), один раз — на балете Дягилева (но недолго, пришлось идти на вечер) и на чем-то еще. Вообще музыки хватает, только вот хорошей не так уж много! На этом заканчиваю, целую и обнимаю, напишите поскорее! *Кароль»* [167, s. 238—240].

**Я. Ивашкевич** [20-е годы]: «<...> Воздействие на Шимановского античности и рафинированности в духе Уолтера Пэйтера [121] постепенно ослабевало, и он с трудом дотягивал сочинение сицилийской оперы, абстрактный эстетизм которой уже начинал ему претить. Одним словом, начиналась «новая жизнь» — как говаривал Станислав Игнацы Виткевич [122]. Первой вехой на пути к этой «новой жизни» стали «Слопевне».

Шимановский всегда с неизменным интересом следил за всем тем новым, что появлялось в польской поэзии, и особенно за тем, что публиковалось в журнале «Skamander» [123]. Напечатанные в этом журнале «Слопевне» Тувима сразу же захватили его.

Именно такими, как этот цикл стихотворений, представлял себе Шимановский тексты своих вокальных сочинений (в то время как «Муэдзин» [124] отвечал этим представлениям лишь отчасти). Стихи, в которых слова уже как бы освобождались из-под гнета своей семантической значимости, в которых оставалась только их «музыка», когда звучания формировались в неоднозначные сплавы каких-то понятий, но одновременно порождали хоть неясные, смутные, а по сути своей очень земные, словесно-первородные представления — именно такие тексты лучше всего соответствовали духу «новой» музыки Шимановского, проникнутой польской современностью.

Вспоминаю, как я был изумлен, когда в первый раз услышал только что сочиненные песни, которые их автор показывал мне в своей уединенной комнатке на улице Польной. Они одинаково



1926 г. МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ.

В субботу, 17-го апреля,

2-й КОНЦЕРТ

ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА

ПРОГРАММА

Отделение I.

К. ШИМАНОВСКИЙ 3-я соната op. 36 (4 части без перерыва)
Allegro-Adagio-Assai vivace (scherzo).
Fuga (buffo e sarcastico).

М. РАВЕЛЬ—Сонатина
Modéré-Mouvt de menuet-Animé.

К. ДЕБЮССИ—a) Вечер в Гренаде.
b) Сады под дождем.

А. СКРЯБИН—2 этюда из op. 42 (fis и Fis).
Маска, странность op. 63.
7-я соната op. 64.

Антракт.

Отделение II.

С. ПРОКОФЬЕВ—4 пьесы op. 32.
Danza-Minuetto-Gavotta-Valse.
4-я соната op. 29 (из старых тетрадей).
Allegro molto sostenuto—Andante assai-
Allegro con brio.

Начало в 8½ час. вечера.

Мосгубиздат № 8.223. «Мосполиграф», 18-я тип., Трехпрудный, 9. 200 экз.

Программа концерта Г. Нейгауза 17 апреля 1926 г.
(ЦГАЛИ, ф. 2775, оп. 1, ед. хр. 109)

отличались и от мистических абстракций «Короля Рогера», и от предшествовавших им вокальных и фортепианных произведений. Поначалу я даже не обратил внимания на то, как много в них было от Стравинского; и более всего меня поразило их какое-то первозданно польское начало. Я неизменно продолжаю восхи-

щаться «Вандой» и «Св. Франциском». А тогда я даже уговорил редактора «Skamander», чтобы он напечатал в своем журнале — в виде факсимиле — эту необычайно «славянскую» «Ванду». <...>

Кроме «Короля Рогера», мы обсуждали с Шимановским и другие формы совместной работы. Он мечтал о своеобразном сплаве в одном сочинении музыки народной и церковной, о произведении, уходящем своими корнями в наши языческие, деревенские, церковные песнопения. Я предложил что-то вроде «Мужицкого реквиема», но после долгих переговоров Шимановский все же отклонил этот проект и остановил свой выбор на тексте «Stabat Mater» (в переводе Юзефа Янковского). Так, собственно, и возникло произведение, являющееся высшим достижением гения Шимановского-композитора. Несколько стихов из «Мужицкого реквиема» у меня сохранилось; уцелело также письмо Шимановского с его замечаниями по их поводу (январь 1925 года). <...>» [97, s. 70—71, 72].

**Р. Ордыньский** [125]: «<...> Август 1925 года. Как мне кажется, это был период расцвета творческих сил, «морального» и «физического» здоровья Шимановского. Он поражал всех своим остроумием, точностью, с которой характеризовал окружающих, блестящим умением вести разговор. Жаль, что в то время он уже не интересовался писательской деятельностью; из-под его пера наверняка могло бы выйти талантливое произведение художественной литературы.

Болезнь, однако, в значительной мере сказывалась на его душевном равновесии и на отношении к людям и ко всему тому, что его окружало. Но подлинным гуманистом он оставался до самого конца, хотя в душе у него прочно поселилось уже не покидавшее его чувство заботы, беспокойства. <...>» [170, s. 324—325].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Варшава, 26 марта 1926 г. <...> с вами меня объединяет нечто такое, что перечеркнуть просто так невозможно, и отнюдь не слепой случай играет нашими чувствами; это нечто опирается на долгую, многократно подвергавшуюся испытаниям совместную жизнь (иначе не скажешь), на такое взаимное доверие, абсолютную уверенность в том, что из наших отношений исключены какие-либо досадные неожиданности, ибо даже самые неприятные, отрицательные наши черты (как одно известное свойство моей натуры, которое ты — совершенно справедливо — одобрить не можешь) нам досконально известны, как открытые карты, и мы принимаем их со всеми «за» и «против» без малейших опасений. Создатель сделал нас идеально подходящими друг к другу со всем, что в нас есть «человеческого»; это значит, что мы не горние бесплотные ангелы, а живые люди, и следует открыто и даже с гордостью признаться самим себе, — не из худших, поэтому нам так хорошо вместе. <...> В самом деле, вот совершеннейший парадокс: кажется, будто на общем

фоне музыкальной нищеты у нас [в Польше] мое положение — уникальное в своем роде, прямо-таки царское, а на самом деле меня силой тянут до уровня и ставят в один ряд с такими олухами, которых я могу только презирать. Ты и не представляешь, сколько противоречий это порождает и как мне все это надоело <...>. В результате, у меня — как никогда раньше — нет никакого желания чем-либо заниматься, кроме одного — уехать за границу на пару лет, но сделать это не так-то просто, и это меня пугает. Здесь я буквально физически ощущаю, что погружаюсь в смердящее болото, из которого уже не выбраться, ибо все мои усилия направлены исключительно на то, где бы à tout prix * раздобыть немного денег на завтра или послезавтра, а уж о более отдаленном будущем и говорить не приходится. Какая-то адская машина меня пережевывает и автоматически выплевывает по одной только причине — крайней бедности, в которой пребывает вся страна. В конце концов, в каждом более или менее развитом обществе находятся те, кому искусство необходимо, и они готовы за него платить; для нас же это — недостижимая роскошь: экономят ради хлеба насущного буквально каждую копейку, и первой жертвой такой экономии становится художник — то есть творец духовной «роскоши», без которой, в конечном счете, прожить можно. Получается какой-то порочный круг, из которого никуда нет выхода — и не только для меня! <...>» [84, s. 111, 113].

**К. Шимановский — З. Коханьской:** «[Варшава], 7 апреля 1927 г. <...> Передо мной стоит ответственная задача: полностью перестроить деятельность консерватории — не только с педагогической, но и с финансовой точки зрения, а это означает — найти кредиты. И вот я постепенно превращаюсь в «чиновника», проводящего бóльшую часть своего времени в министерствах и ведомствах. Ты знаешь, я — человек требовательный к себе, наполовину ничего делать не умею, поэтому теперь мне приходится полностью погрузиться в эту атмосферу: порой я по 8 часов подряд сижу в консерв[атории] или в каком-нибудь министерстве. Можешь себе представить, как это пагубно сказывается на творчестве. Года полтора-два для меня лично навсегда потеряны. Каникул и праздников не хватает — устаю так, что могу только отдыхать! Хуже всего, что приходится всем этим заниматься как раз тогда, когда с сочинением музыки у меня дело идет все лучше и лучше. Недаром же меня отметили в Вене. Кроме того, дойдя уже до середины гуральского балета [126], я вынужден был прерваться; и вот теперь опасаюсь, а вдруг не удастся снова связать нить? <...>» [84, s. 140].

**Т. Залевский** [127]: «<...> В жизни Шимановский был простым, доступным и на редкость приятным человеком. Красивый и элегантный, он всегда производил впечатление человека интересного,

* любой ценой (*франц.*).

интеллигентного, высококультурного. К нам, молодежи, он неизменно относился с подкупающей доброжелательностью. Советовал много работать, искать своих путей как в музыке, так и в организации музыкальной жизни, избегать любых шаблонов. Рекомендовал остерегаться так называемых музыкальных «реакционеров» — прежде всего Невядомского [128] и Рытеля [129], которые особенно враждебно к нему относились. Шимановский постоянно говорил нам о том, что польскую музыку пора избавить от провинциализма, вывести из застоя и эпигонства, поднять на современный уровень в смысле содержания и профессионального мастерства.

По мнению многих, Шимановский был «крайним модернистом», и словечко «шимановщина» для большинства означало чудачество, невыносимую манерность, если вообще — не своего рода музыкальную патологию. Но для нас — тогдашней музыкальной молодежи — имя Шимановского было символом борьбы за настоящую музыку, за высокое мастерство, за новые художественные идеалы.

Вокруг него сгруппировались лучшие студенты консерватории — прежде всего, конечно, из класса композиции; они, естественно, искали у него поддержки своим творческим начинаниям. Многие из них позднее, встав на самостоятельный творческий путь, стали продолжателями художественной «идеологии» своего учителя. <...>» [179, s. 47].

**К. Шимановский** [1920]: «<...> В задачи художественной критики, обильно заполняющей страницы газет и журналов как общественно-политических, так и специализированных, входит — согласно распространенному мнению — воспитание публики, формирование ее вкуса при помощи своевременной оценки «добрых и злых качеств», содержащихся в произведении искусства, то есть авторитетный и объективный разбор его достоинств и недостатков <...>.

Можно требовать от них [критиков] другого: уж если они так часто дают неверные оценки композиторам и их произведениям, то пусть постараются хотя бы верно отражать «вкусы», господствующие в данный период, мнения кругов, близких к искусству и интересующихся им; пусть выявляют порой глубоко скрытые и неосознанные эстетические течения, исподволь волнующие поверхность общественного мнения, то, что, в конце концов, составляет vox populi*, зарождающийся — следует признать — в самой толще масс и в конечном итоге оказывающийся, безусловно, справедливым. <...>

Возможно ли нечто подобное в польской музыкальной действительности наших дней? Думаю, что нет, и вот по каким причинам.

Наша критика, разумеется, имеет несомненное право высказывать более или менее справедливые (или даже ошибочные) суждения по поводу тех или иных произведений, появляющихся на

* глас народа (*лат*).

концертной эстраде или же на оперной сцене. Права этого у нее не отнимешь, но это еще не означает, что она является рупором общественного мнения <...> Деятельность нашей музыкальной критики не носит общественного характера как раз потому, что по вопросам, касающимся музыки, отсутствует само это общественное мнение (о делах вне музыки мы не осмелились бы высказываться!..). А точнее, суждения о музыке находятся у нас на том примитивном уровне, в том первобытнозачаточном состоянии, когда любая преждевременная концепция низкопробной критики (minorum gentium) * — пусть даже более или менее законченная да еще авторитетно сформулированная — в состоянии полностью дезориентировать нашу музыкальную общественность.

Мы утверждаем, что наша «публицистическая критика» не так уж безобидна и даже опаснее, чем где-либо еще постольку, поскольку она оперирует представлениями, определениями и нормативами, сформированными исключительно для собственного употребления, и поэтому превращается в барьер между художником-творцом и здоровым, зачастую верным по своей природе, инстинктом масс.

Наша критика не безопасна еще и потому, что, не имея верных ориентиров, не обладая ни ощущением «стиля», ни безупречным вкусом, не понимая настроений слушающей публики, она бродит ощупью вокруг созданных ею самой призраков. Не ставя перед собою никаких жизненно важных проблем, органически связанных с искусством, она холит и лелеет некую Польскую Музыку, которую совершенно напрасно извлекает из небытия, не будучи даже в состоянии сформулировать ее сущностные черты.

Этой Польской Музыке наши критики ставят определенные условия, сегодня уже неприемлемые; они дрожат от страха при виде зловещего призрака футуризма (который называют также «большевизмом»), проклинают атональность, возводят крепость, которая должна охранять ее [Польскую Музыку] от влияния «Востока и Запада», впрочем, при этом сконфуженно и одновременно сочувственно взирают на старую добрую «немецкую музыку» и, наконец, ...чувствуют себя в безопасности только в Большом театре на спектакле «Гальки»... [130] <...> Совершенно очевидно, что все отдельные наши недостатки в сфере культуры имеют общий корень, а именно — те ненормальные условия, в каких, в силу исторической катастрофы [131], вынуждена была развиваться наша культура на протяжении последних полутора веков.

Сегодня, когда, наконец, снесены поставленные рукой насилия пограничные столбы и мы можем наблюдать, как нелегко протекает объединение отделенных в свое время друг от друга областей страны в единое и неразрывное целое, сегодня мы вряд ли можем осознать до конца, какую плохую службу в деле формирования общекультурного самосознания нации сослужило нам

* второсортный (*лат.*).

вынужденное «удельное местничество». Роковое воздействие такого положения вещей, уже безвозвратно ушедшего в прошлое, отразилось практически на всей нашей духовной и интеллектуальной жизни, в том числе и на уровне музыкальной культуры <...>

В минувшую эпоху важнейшим центром постепенно (несмотря ни на что) развивавшейся польской культуры было королевство Польское и прежде всего Варшава. Она была той раскаленной добела кузницей, в которой упорно и решительно ковались орудия защиты национального образа жизни. Рождались и принимали окончательную форму замыслы, в глубины самосознания проникала мысль о необходимости заявить о себе в сфере духовной — коль скоро все иные пути самовыражения были насильственно отрезаны.

Именно по этому пути развивалась литература, за ней последовала живопись; только театр путался в неразрешимых противоречиях, натыкаясь на преграды, воздвигнутые не столько изнутри, сколько извне, и, таким образом, все более утрачивал способность к органичному развитию...

Одна только музыка оставалась белым пятном на карте польской культуры с приклеенным ярлыком: Польская Национальная Музыка! <...>

Музыка наша должна обрести свои законные права: полную свободу, избавление от ига «вчерашних» норм и требований. Пусть будет «национальной», но при этом пусть без страха стремится к тому, чтобы ее завоевания становились общечеловеческими; пусть будет «национальной», но не «провинциальной». Сокрушим же «вчерашние препоны», с упорством восстанавливаемые во имя некоей самобытности, во имя того, чтобы преградить путь чуждым влияниям. Сегодня их нечего бояться — у нас железные мускулы и твердая рука ...

Пусть же все течения, что зарождаются в мировом искусстве, свободно текут и по нашей земле, пусть питают ее, отбирают нужное и переделывают на свой лад.

Мы не должны утрачивать органические связи с общечеловеческой культурой, ибо только на этом пути может возникнуть великое искусство, а значит — и национальная музыка.

А ведь когда-то мы имели свою музыку в творчестве Шопена!

Нам известно, что наша точка зрения встретится с острой критикой как со стороны музыкальной публицистики, так и большинства музыкантов. N'importe! * Мы всегда будем стоять на том, что польская национальная музыка — это не окаменевший призрак полонеза или мазурки, не фуга на тему «Хмель зеленый» и даже не дубина, которой сокрушают головы «идейных» противников; это счастливая и свободная в своем беззаботном уединении песнь соловья среди благоуханной польской майской ночи!» [166, s. 31—33, 35—37, 40—41, 50—51].

* Неважно, не имеет значения (*франц.*).

**К. Шимановский — Коханьским:** «Варшава, 5 апр. 1928 г. <...> Примерно в конце января стало ясно, что против меня в прессе начинается кампания, гнусность которой переходит все границы [132]. На мою голову вылили всю грязь, все помои, все г... — все, что угодно, вплоть до «расхищения государственных средств» и т. д. и т. п. Иной раз мне в отчаянии даже приходит в голову мысль, что поляки — самый комичный народ на свете. Я ведь даже понять не могу, в чем дело? Возможно, я мог сделать больше, чтобы поднять на высоту это дурацкое заведение, но чего-то я все же добился; вряд ли тот, кто смотрит на вещи здраво, будет отрицать, что я: 1) организовал административный аппарат, который успел уже обнаружить, какими глупостями и гадостями занимались там до меня; 2) пригласил целый ряд новых преподавателей — молодых и способных; 3) открыл класс дирижирования, которого раньше даже на бумаге не существовало; 4) серьезно реорганизовал оперный класс; 5) сделал руководителем оркестра Фичо, и теперь оркестр играет лучше, чем наш филармонический; 6) уже успел очистить и отремонтировать часть здания (это был просто какой-то хлев); 7) нашел средства и кредиты на капитальный ремонт [здания] летом; 8) мои собственные ученики от занятий в восторге и делают большие успехи.

Боже мой, неужели этого мало — за один несчастный год, результаты которого еще не проверены общественным мнением на экзаменах и на отчетных концертах? Разве этого мало для человека, который за все подобные дела взялся впервые в жизни? Подумай, сколько потребовалось энергии, воли и рассудка, чтобы войти в курс всех административно-бюрократических дел — сферы деятельности для меня совершенно чуждой, — сколько понадобилось усилий, чтобы уразуметь, что такое бюджет, категория оплаты, штатное расписание, все эти charabia*, отвратительные и чуждые музыке? С музыкой же я сталкиваюсь либо на занятиях со студентами, либо тогда, когда посещаю классы других педагогов.

Бóльшая часть моего труда — это бухгалтерия, финансовый отдел, юридический отдел и черт знает что еще: какие-то бумажки, дела и т. д. и т. п. И вся эта работа — в атмосфере предательства, недоверия, ненависти, все время — палки в колеса (за исключением, конечно, группы молодых педагогов, которые уже успели вокруг меня объединиться и во всем буквально мне верят — даже жаль их бросать). <...>» [84, s. 173—174].

**К. Шимановский — З. Коханьской:** «Варшава, 21 июня 1928 г. Зосенька, дорогая! На твое письмо долго не отвечал, так как был полностью поглощен экзаменами и отчетными концертами консерватории в зале филармонии. С радостью спешу тебе сообщить, что мой триумф был полный! Доказано, что я поступал так, как было нужно — даже необходимо, жаль только, что тех революционных преобразований, которые мне ставили в вину, я

* сумятица, путаница (от *франц.*).

совершил слишком мало. Того, что уровень преподавания в консерватории стал значительно выше — и это всего лишь за один год моей работы, — не могут не признать даже мои злейшие враги. Отчетный концерт в филармонии превратился в сплошную овацию! Оркестр (из учащихся — начинающих музыкантов), с которым в течение года занимался Фичо, теперь — симфонический оркестр. Вся программа прошла на уровне симфонического (и хорошего) концерта. Среди публики (а народу было полным-полно, все толкались в расчете на сенсацию, чтобы убедиться, такой ли я в самом деле идиот, каким меня расписали в печати), так вот, среди публики царил энтузиазм, как на концерте каких-нибудь знаменитостей (посылаю тебе рецензию Шопского). Поэтому нахожусь на каком-то моральном перепутье. С одной стороны, я твердо знаю, что труд этот убивает во мне художника и вообще делает меня несчастным до последней степени (это точка зрения эгоистическая), а с другой стороны, мне было бы немного жаль бросать прекрасно начатое дело, так как я чувствую, что мог бы еще многое сделать для развития польской культуры. <...>» [84, s. 181—182].

**К. Шимановский — З. Коханьской:** «[Варшава,] 19 марта 1929 г. Мне как композитору кажется, что самое лучшее для меня — это продолжать далее сочинять музыку. Последние мои вещицы намного лучше прежних. «Stabat [Mater]» — не говоря уже о Польше — даже в Неаполе имела недавно огромный успех. Мой гуральский балет (кстати, лучшая моя вещица) в концертном исполнении тоже имел успех. Его играл Фичо в Швеции, где некоторые отрывки даже бисировал. Хотелось бы, чтобы вы их послушали — совсем ничего общего с Третьей симфонией и т. п. <...>» [84, s. 205].

**К. Шимановский — З. Коханьской:** «Санаторий Гвардаваль, Давос-Дорф, 13 сентября 1929 г. <...> Дело в том, что, когда я пришел к здешнему врачу во второй раз (о чем я тебе, кажется, писал) и когда он отметил неожиданно быстрое улучшение и сам было поверил в правильность избранного им метода лечения, именно тогда он без малейшего замешательства откровенно сказал мне, что на самом деле я приехал в ужасном и опасном состоянии; в детали не вдаюсь, слишком длинно, да и не в этом дело, а в том, что на мой удивленный вопрос, как могла болезнь зайти так далеко всего за несколько месяцев (как я думал), он мне ответил, что туберкулезный процесс в правом легком развивается вот уже лет 5—6!! Это видно по рубцам, отложениям солей и т. п. Он еще сказал, что такие вещи случаются довольно часто: болезнь потихоньку себе теплится и распаляется — в конце концов наступает вспышка, как у меня сейчас. Все думают, что это, мол, нервы, переутомление, лечиться не собираются и понятия не имеют, что с ними происходит. Это можно себе представить, но ведь я-то ходил по врачам, и никто ничего не понял!! <...>» [84, s. 221—222].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Давос[-Дорф], 24 октября 1929 г. <...> Хоть годы «директорства» оказались для меня такими тяжелыми, будучи безусловной причиной моего заболевания, благодаря им я смог осознать, что значит для меня Польша; именно ей я отдал все свои силы (а «директорство» лишь помогло мне обнаружить их в себе). Проще говоря, моя фанатическая любовь к Польше вообще стала еще активнее и поэтому обладает такой силой. Может, в июне это и не было так заметно — я уже был тяжело болен, и болезнь, разумеется, наложила свою жестокую печать. Несмотря на то, что все время мне приходится лежать в постели, сейчас я, вообще говоря, здоровее, чем был тогда, и могу все 24 часа в сутки спокойно предаваться размышлениям. И все эти размышления вертятся [вокруг?] одного — моей теперешней неподвижности, то есть невозможности продолжать начатое дело, страха перед тем, что, даже будучи уже относительно здоровым, я с этим не справлюсь. Если вдуматься, то я ведь уже не молод, на идеальное физическое здоровье мне рассчитывать трудно, а это означает, что жить мне осталось не так уж много и что мою активную деятельность на благо Польши можно уже считать завершенной. Это приводит меня в отчаяние — ведь в таком случае мне в этой жизни делать больше нечего. Еще пара сочинений, хороших или плохих, но уже как бы за рамками того, что делается сегодня и что сейчас нравится — и finis *. Ты не думай, что все это из-за болезненного самолюбия — ведь так «не для себя» я еще не жил — в смысле преданности какой-то идее. Осознание того, что сил на служение идее уже не осталось, это не обманутые надежды, а просто понимание трагичности собственной судьбы <...>» [84, s. 229].

**К. Шимановский — А. Иваньскому**: «Санаторий Гвардаваль, Давос-Дорф [август 1929] <...> Я тоже много лет провел вдали от родины и на собственном опыте (куда более мучительном, чем твой) смог убедиться, что, выражаясь фигурально, обретя свою «отчизну» после 150 лет долгого ожидания, нет никакого смысла продолжать традиции эмиграции — пусть даже в совершенно иных, гораздо лучших условиях! Эти слова продиктованы моей теперешней, просто чудовищной тоской по Польше и ее людям — такой, что если бы в Америке, скажем, мне предложили миллионы долларов за какой-нибудь пост, я бы наверняка отказался и продолжал горе мыкать у себя в Польше. <...>» [167, s. 305].

**А. Таубе** [133] [1930]: «<...> О том, как тяжело переносил этот великий человек свою болезнь, свидетельствует его письмо, полученное мною в январе 1930 года:

* конец (*лат.*).

«Давос-Дорф [без даты]. Артушка, дорогой. Думаю, что содержание этого письма тебе известно от Стаси. Добавлю только, что твой отказ приехать заставил меня окончательно усомниться в существовании настоящей дружбы и даже любви. Стася и Зоська тебе все расскажут. В нескольких словах, дело вот в чем: со здоровьем, несомненно, лучше, но с нервами не в порядке, состояние граничит с меланхолией. Я тебе обо всем расскажу уже здесь.

Ты не бойся, я еще не спятил, но ужасно подавлен, и как только Зёка [134] приехала, мы сразу сообразили, что меня одного оставлять нельзя. Мы перебрали ряд кандидатур, но я заупрямился — не представляю себе, что это может быть кто-нибудь, кроме тебя. Ведь твоей, действительно мужественной и в то же время мягкой, проще говоря, сердечной поддержки всегда хватало на всех. Мы бы с тобой о многом смогли поговорить — ты же знаешь, как я к тебе отношусь, и очень надеюсь, что и ты дашь мне основания еще раз почувствовать твою ко мне привязанность — в одну из самых трудных минут моей жизни. Зёка — чудесная, не знаю даже, что бы я без нее делал. Ее приезд был для меня просто счастьем. Что касается даты твоего приезда, прошу тебя, если уладишь все формальности, приезжай не позднее 27 января, так как Зёчка, к сожалению, должна не позднее этой же даты уехать. Тогда я ни минуты не оставался бы один, чего я так боюсь». <...>

День Кароля в санатории начинался с того, что его прямо на кровати вывозили на балкон, где он и оставался до 4 часов дня. Вид, открывавшийся из Давоса на горы, Каролю не нравился, он тосковал по Закопане и часто говорил, что Татры в тысячу раз лучше.

В своей комнате он попросил повесить фотографические виды Закопане и всегда показывал их гостям.

После завтрака мы занимались разбором корреспонденции, которой накопилось несметное количество. <...> А за этим следовали наши нескончаемые беседы, которые я так ценил. Кароль все время засыпал меня вопросами о консерватории <...>. Ведь незадолго до этого он закончил капитальную статью «Воспитательная роль музыки в обществе» [135]. Об интересе Кароля к делам консерватории свидетельствует и его письмо ко мне, отправленное из Давоса 8 сентября 1929 года. Благодаря меня за новости о консерватории, он писал: «Ты даже не представляешь, как меня интересует судьба консерватории. Как только будет время, напиши мне подробно обо всем.

Если что-нибудь появится (должно же появиться!) в печати, то обязательно пошли мне — независимо от того, как будут отзываться обо мне, пусть даже недоброжелательно. <...>» [170, s. 122—124].

**З. Коханьская — К. Шимановскому:** «[Нью-Йорк] вечером [10 февраля 1930 г. <...> Поль играл твой Концерт в Чикаго — играл просто божественно, успех — бешеный, рецензии возносят твой

Концерт до небес, <...> дирижер Стоковский, как Поль говорит, — чудесный, как и я, верит в тебя полностью, считает, что ты — крупнейший композитор нашей эпохи. И собирается давать Третью симфонию с хором, тенором и т. п. Напиши что-нибудь еще для скрипки — поэму какую-нибудь, что-нибудь полетное — лебединую песнь <...>» [84, s. 236].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Санаторий Гвардаваль, Давос-Дорф, 25 марта 1930 г. <...> Что касается моих музыкальных дел, то они идут совсем неплохо — в том смысле, что играют мои вещи все чаще. «Stabat [Mater]» недавно с успехом исполняли в Брюсселе, Вене, Париже, посылаю тебе одну рецензию, по парижским критериям, необыкновенную. Третьего дня — концерт [Первый скрипичный], тоже в Париже с Монтё [136] и Ивонной Астрюк, а до этого в Лондоне (Араньи [137]) и Вене (уж и не помню, кто), и вообще пишут обо мне довольно много. Сочинением музыки я не могу тут заниматься — санаторная обстановка осточертела, пишу зато брошюру о музыке, но дело также пока не очень двигается; вообще, несмотря на то, что за полгода у меня во рту не было ни капли спиртного, не считая «Eau dentifrice* Dr. Pierre», — нервы тем не менее — далеко от нормы. Врач меня успокаивает, мол, все будет в порядке, когда я вернусь к нормальному образу жизни, что все это — типичная санаторная неврастения, а я для этой обстановки чересчур здоров. Дай бог, поживем — увидим! Стаська уже две недели у меня. Мне с ней хорошо, жаль только, что завтра она едет в Женеву на концерт и вернется оттуда лишь на пару дней — у нее еще концерты в Кракове, а во Львове исполняется «Stabat Mater». Она сюда приехала из Вены, где выступила с огромным успехом, и меня это очень радует. <...>», [84, s. 250].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Закопане, Вилла «Атма» ул. Каспрусе 33, 21 ноября 1930 г. <...> Представь, Ягеллонский университет (Краковский) присудил мне степень доктора философии — honoris causa. Церемония состоится 12 декабря, я, разумеется, туда еду. Будут речи, я тоже должен говорить и т. п. Страшно волнуюсь. Ты меня в этот день получше вспоминай. Для каждого художника получить эту степень — очень почетно <...> А в данном случае — тем более, если учесть, что Краковский университет — старейший в Польше, его докторская степень ценится очень высоко и присуждается крайне редко. Не считая ученых, из художников и литераторов до настоящего времени ее удостоились только Крашевский [138], Матейко и Сенкевич. Можешь ты это себе представить? Поэтому я так взволнован. Боюсь, как бы мои «друзья» не сделали из этого свои «выводы» в печати. Но что поделаешь! Зосенька, дорогая, мне даже стыдно так хвастаться. Поэтому заканчиваю. Я страшно рад известию о «Stabat Mater» [139] и Кусевицком [140]. Нежно обними Павелка; он обо мне всегда помнит. Когда этот концерт будет? В этом

* зубной эликсир (*франц.*).

сезоне или следующем (то есть после лета)? — я что-то плохо понял.

Это же потрясающе — с Кусевицким! Мне ведь даже иногда казалось, что он меня не любит. Как концерты у Павелка? Ты вообще об этом ничего не пишешь <...>» [84, s. 274].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Варшава, 26 июня 1931 г. <...> Не удивляйся, золотко мое, что при таких относительно больших материальных средствах, которыми я обязан тебе[141], я уже в середине года должен думать об экономии. Подумай только, сколько у меня уходит на разные платежи и на жизнь вообще. Дом на Рашиньской 58 (для мамы), еще один — в Закопане, вынужденные траты на представительство в Варшаве (останавливаюсь не иначе, как в «Бристоле», чтобы можно было там вести всевозможные переговоры) — так что все уже скрупулезно распределено вплоть до нового года. Кроме того, ты не можешь себе вообразить, какая в стране бедность, скольким людям приходится хоть чем-то помогать (особенно молодым музыкантам) <...>» [84, s. 289—290].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Закопане, Вилла «Атма», Каспрусе 33, 12 января 1932 г. <...> Шла речь о музыке, точнее — о Высшей школе, которую Моравский и его окружение решили любой ценой ликвидировать, что им в результате и удалось[142]. Подумай только, Зосенька, весь этот огромный, напряженный труд (за который я был вознагражден болезнью и тем, что пришлось расстаться с привычным образом жизни), мучительные усилия, потраченные на то, чтобы поднять музыку в Польше на европейский уровень и дать ей возможность развиваться дальше, — все это напрасно, все возвращается к «первоначальному состоянию»[143], а я оказываюсь ни на что не годным и выброшенным за дверь. Этого, наверное, достаточно, чтобы объяснить, почему я нахожусь в таком ужасном моральном состоянии. <...>» [84, s. 302].

**З. Леснодорский**[144]: «<...> Большой художник был отстранен от непосредственного участия в музыкальной жизни Польши, лишен занимаемой должности, которой он заслуживал, как никто другой.

После преобразования консерватории в Музыкальную академию Шимановский стал ее первым ректором. Это учебное заведение, однако, вскоре было ликвидировано, причем немалую роль сыграли в этом личные моменты. В определенных кругах Шимановского вообще до конца не признавали. Музыка самого крупного польского композитора после Шопена отнюдь не занимала должного места ни в репертуаре оперных театров, ни в программах официальных концертов или музыкальных фестивалей. <...> Создателя «Харнаси» обходили при распределении очередных премий и наград. <...> Ликвидацию Музыкальной академии Шимановский, увлеченный мыслями об административных и педагогических реформах в консерватории, воспринял особенно болезненно.

Потеря должности сказалась и на его материальном положении. Истощенный болезнью, он вынужден был соглашаться на изнурительные концертные турне за границей, чтобы таким образом обеспечить себе средства к существованию и плату за лечение. <...>

Определяющей чертой натуры композитора была доброта, любовь к людям, преданность искусству. Этот художник, которого многие не признавали и сурово критиковали, сам никогда никого не осуждал и ни на кого не нападал; несмотря на выпавшие на его долю нравственные и физические испытания, он оставался спокойным и уравновешенным. Близким людям он умел дать многое. Шимановский, например, «открыл» Збигнева Униловского [145] и помог ему сделать карьеру литератора. С будущим автором «Общей комнаты» он познакомился при довольно оригинальных обстоятельствах. Униловский <...> служил «мальчиком на побегушках» в каком-то варшавском ресторане и, когда выдавалась свободная минута, читал за стойкой Конрада. Собственно, имя Конрада и привлекло внимание Шимановского к способному юноше ... Вскоре они стали большими друзьями несмотря на значительную разницу в возрасте. <...>» [170, s. 280—281, 284].

**К. Шимановский — З. Коханьской:** «[Варшава,] 27 октября 1932 г. <...> Итак, мой пианистический «дебют» на концерте в Познани 9 октября [146]. Представляешь, что это было для меня за événement *. Все вышло отлично — так, что я даже должен был на бис сыграть Финал! Ты не смейся, я сам смеюсь над своим «пианизмом», но, честное слово, все ломали головы, где это я вообще выучился играть. Я и сам не очень понимаю, как это у меня выходит и вообще как это мне удалось все относительно прилично и даже с этаким szwungiem ** сыграть. Все в целом звучит безупречно, прозрачно, ясно, как у Моцарта. Только сейчас ты смогла бы уяснить себе, что, собственно, происходит во второй части. 5 ноября выступаю во Львове, 11 ноября — в Варшаве, потом, может быть, за границей, но это еще не точно. Мне, собственно, и не хочется, но надо! (для заработка).

Концерт этот — действительно очень приятная, очаровательная музыка, однако сейчас меня волнует другое. Позавчера я вернулся из Праги (чешской), где 21-го (в пятницу) был на премьере, а в воскресенье — на втором представлении «Короля Рогера». Должен признаться, что после того политического скандала в Дуйсбурге [147] я «Короля Рогера» просто возненавидел; лет пять в партитуру не заглядывал и даже самое музыку забыл. И вот теперь слушал ее, как вещь совершенно новую и незнакомую. Зосенька, поверь мне, ты и не представляешь, что это за вещь! Ты знаешь, я человек не самодовольный, наоборот, к своей музыке я отношусь скорее критически, однако же все это меня просто потрясло (особенно второй акт). Спектакль был пре-

* событие (*франц.*).
** порыв (от *нем.*).

восходный, может быть, впервые (после Варшавы и Дуйсбурга) действительно выразительный. Ни с какой другой моей вещью нельзя сравнивать — ни, увы, даже с «Харнаси», ни с обоими нашими концертами [148], то есть фактически ни с чем, что было написано после «Короля Рогера». Это очень печально!!! Уже в звучании оркестра и хора есть что-то совершенно необыкновенное и просто потрясающее по своему накалу. <...>» [84, s. 340—341].

**Universal Edition — К. Шимановскому**: «Вена, 12 октября 1932 г. Глубокоуважаемый маэстро! Вас должен заинтересовать факт, что известный молодой скрипач Иегуди Менухин вскоре будет играть Ваши «Мифы» в следующих городах: 14 октября в Штутгарте, 11 ноября в Берлине, 17 декабря в Париже, 20 декабря в Милане, 3 января в Льеже, 5 января в Брюсселе и 22 января в Нью-Йорке <...>» [136, s. 402].

**Universal Edition — К. Шимановскому**: «Вена, 24 ноября 1932 г. Глубокоуважаемый маэстро! Господин Сигети просит переслать Вам приложенные к настоящему письму афиши и пишет:

«Может быть, Шимановского заинтересует, что его имя благодаря моим 55 концертам, а также 45 исполнениям «Фонтана Аретузы» и «Песни Роксаны» считается «household word» *. В Австралии я сразу записал эти произведения на пластинку, так как они не хотели ждать, пока я сделаю это в Лондоне (в мае или в июне). Один из критиков выразился по этому поводу так: «„Фонтан“ Шимановского пользуется большей популярностью, чем «Аве Мария» Шуберта — Вильгельми» <...>» [136, s. 406—407].

**Р. Мальчевский** [149] [1933]: «<...> Это был период, когда стало модным ездить в Москву, правительство давало визы. Шимановский поехал с недоверием, не слишком охотно, но возвратился в полном восторге. Он был очарован умом и знанием музыкального дела, его привела в восхищение система обучения и уровень подготовки молодых пианистов, популярность музыки у самых широких масс слушателей. <...>» [170, s. 275].

**К. Шимановский — З. Коханьской**: «Бухарест, 27 ноября 1933 г. <...> О Москве подробно еще раз напишу. Пока спешу сообщить, что Павелка здесь хорошо знают, прекрасно помнят. Нет такого музыканта, который бы им не интересовался. Особенно мне запомнился долгий разговор с Игумновым, который вообще считает его самым крупным скрипачом. Артистическая жизнь здесь — это что-то необыкновенное! Я просто под огромным впечатлением. Гарри [150] — как всегда, такой милый, жаль, что был сильно болен, сейчас, впрочем, он уже поправляется. Но обо всем этом лучше потом, напишу в спокойной обстановке. <...>» [84, s. 373].

* вошло в поговорку (*англ.*), здесь — приобрело всеобщую известность.

**А. Б. Гольденвейзер**[151] [1933]: «<...> Кароль Шимановский как композитор замечателен колористичностью своей оркестровой палитры, тонким и оригинальным построением произведений, своеобразной трактовкой человеческого голоса <...>» [32].

**А. М. Веприк**[152] [1933]: «<...> Шимановского, бесспорно, можно считать ведущей творческой фигурой современной польской музыки.

Он давно зарекомендовал себя как первоклассный мастер, и его творчество Москва знала сравнительно неплохо. Из исполнявшихся произведений по образности, сочности и доходчивости мне прежде всего хочется отметить балет «Харнаси» (исполнена была вторая часть), где Шимановским дан ряд превосходных и ярких картин <...>» [32].

**Л. Н. Оборин**[153] [1933]: «<...> Композитор Кароль Шимановский, с которым я встречался в Варшаве, всегда говорил о себе, как об очень скромном исполнителе. Вечер польской музыки, на котором я присутствовал 11 ноября, открыл мне нового Шимановского — блестящего пианиста, исключительно вдумчивого исполнителя собственных композиций. Я говорю об исполнении им фортепианной партии в его Четвертой симфонии для фортепиано и оркестра — исполнении виртуозном, но лишенном всякой аффектации.

Я себе не представляю более «автентичного», более глубокого интерпретатора симфонических композиций Шимановского, чем он сам.

И это не только потому, что композитор всегда лучше чувствует свой идейный замысел, чем любой посторонний исполнитель, но и потому, что К. Шимановский обладает данными блестящего своеобразного пианиста <...>» [32].

**Б. Пшибышевский**[154] [1933]: «Концерт польской музыки, состоявшийся в Москве в Большом зале консерватории 11 ноября, прошел с огромным успехом, достигнутым благодаря высокому художественному качеству исполнявшихся произведений польских композиторов и исключительно высокому уровню исполнительского мастерства.

В центре программы стояли произведения крупнейшего современного польского композитора Кароля Шимановского. Исполнялись его три романса для пения с сопровождением оркестра, Четвертая симфония для фортепиано и оркестра и музыка к одной из картин балета «Харнаси». <...>

Исполнявшаяся на концерте с участием самого автора симфония является сегодня, несомненно, его лучшим достижением. Она в конденсированном виде выявляет те черты, которыми вообще отличается творчество Шимановского последнего периода. Основное в нем — это его возврат к Шопену. Однако на первом этапе творчества Шимановского его кровное родство с Шопеном выявлялось в форме подражания мелодике, гармонии и фортепианному письму великого польского романтика. Ныне же, после многих лет

исканий, брожений и «учебы» у Р. Штраусов, Регеров, французских импрессионистов, Стравинских и т. д., возвращаясь к Шопену, Шимановский открывает в истории польской музыки новый этап «шопенизма» — «шопенизма» нового качества, обогащенного всеми достижениями мировой музыкальной культуры истекшего полустолетия <...>

Эти «шопеновские» черты последнего Шимановского выявляются как в общей четкости и прозрачности всей музыкальной фактуры, так и в определенном тяготении к польской народной мелодике и ритмике, особенно танцевальной. Дело не в том, что Шимановский записывает определенные польские народные мелодии или танцевальные напевы с тем, чтобы их затем обрабатывать. Этого не делал и Шопен. Известно, что последний относился крайне отрицательно к такому методу художественного национального творчества. Дело в той органической пронизанности всей музыкальной ткани польскими мелодическими оборотами и ритмами, которой отличается как творчество Шопена, так и последнего Шимановского.

Впервые этот знаменательный поворот в творчестве польского мастера выявился в его замечательных фортепианных мазурках. С несколькими из них в превосходном исполнении талантливого польского пианиста Генрика Штомпки [155] московская музыкальная общественность имела возможность познакомиться на вечере, устроенном ВОКС*. Четвертая симфония — это дальнейший этап развития Шимановского <...> Она почти лишена самодовлеющих эстетских черт более раннего Шимановского. Великолепная инструментовка, мастерство сочетаний фортепианных звучаний с оркестровыми не могли не вызвать искреннего восхищения. Однако все еще дают себя чувствовать некоторая клочковатость в построении формы, общая статичность несмотря на внешнединамические жесты, наконец, все еще то там то сям мелькающий налет «салонности».

Несколько иного типа <...> музыка к балету «Харнаси». В исполненном на концерте отрывке, иллюстрирующем деревенскую свадьбу и нападение «харнасей» (горских разбойников в Карпатах), использованы подлинные польские народные мелодии, замечательно разработанные и инструментально расцвеченные композитором.

Успех, который встретило это произведение, дает право пожелать, чтобы этот балет, целиком основанный на народной тематике и мелодике, нашел место в репертуаре наших оперно-балетных театров <...>

Участие этой замечательной артистки [Э. Бандровской-Турской [156]] было одной из главных причин большого успеха польского концерта. Давно уже музыкальная Москва не слышала столь прекрасного голоса в сочетании с таким, доведенным до совершенства вокальным мастерством. По ровности диапазона, безуко-

* Всесоюзное общество культурных связей с заграницей.

ризненной интонации, технике дыхания и динамике г. Бандровская-Турская вряд ли имеет много равных себе среди певцов и певиц европейского масштаба.

Первоклассный дирижер Г. Фительберг не впервые появился на советской эстраде. Впервые, однако, он выступил здесь в качестве непревзойденного интерпретатора польской музыки. Следовало бы нашему дирижерскому молодняку, да и некоторым гастролирующим у нас иностранным дирижерам поучиться у этого польского мастера, как при помощи максимально скупых и сдержанных жестов можно добиться огромнейших звучаний и интенсивного эмоционального нарастания <...>» [35].

**Смис** [К. А. Кузнецов] [157] [1934]: «<...> Симфонический концерт польской музыки 11 ноября 1933 года был на редкость удачным концертом. Личное участие Кароля Шимановского, сыгравшего фортепианную партию в своей Четвертой симфонии, выступление изумительной певицы Эвы Бандровской-Турской, образцовая компоновка концерта и талантливое дирижирование (Григорий Фительберг) — все это надолго останется в памяти <...>» [37, с. 61].

**К. Шимановский — Universal Edition:** «Варшава, 27 декабря 1933 г. Настоящим позвольте сообщить, что в течение моего последнего турне по России [158] многие интересовались моими сочинениями и спрашивали, каким образом можно познакомиться с нотами. Поскольку в настоящее время г-н дирижер Фительберг снова собирается в длительную концертную поездку по России [159], я бы очень просил Вас выслать мне мои сочинения, которые г-н дирижер Фительберг мог бы взять с собой в Россию для ознакомления. Г-н дирижер Фительберг выезжает уже в первые дни января.

Речь идет о следующих сочинениях: два экземпляра переложений «Хагит» и «Короля Рогера», три экземпляра партитуры Второго квартета, два экземпляра партитуры и голосов Первого квартета, по два экземпляра всех моих вещей для скрипки и фортепиано, три экземпляра «Курпёвских песен», по два экземпляра песен «Зюлейка» и «Колыбельная младенцу Иисусу», три экземпляра «Stabat Mater» <...>» [136, s. 442].

**А. О[стрецов]** [160] [1934]: «Во второй свой приезд Фительберг показал главным образом современную европейскую музыку. Центральное место в программах было отведено Шимановскому, представленному двумя концертами: Концертом для скрипки (солист И. Жук [161]) и Концертом для фортепиано [162] (солист Александр Каменский [163]). Эти вещи были исполнены Фительбергом с подлинным мастерством <...>

В концерте для фортепиано Шимановского ясно вырисовывается его тесная связь с музыкой Прокофьева. Влияние Прокофьева (Третьего концерта и «Скифской сюиты» в особенности) сказалось на токкатном механическом характере движения фортепианной партии (кода и каденция в первой части), на острой

ритмике, гротесковой и иронической (третья часть) и на особенностях инструментовки (начало второй части определенно напоминает медленный эпизод из «Скифской сюиты»).

Все это, разумеется, органически претворено и переработано в модернистически утонченном стиле, в котором, наряду с импрессионистски камерным материалом, еще заметен значительный материал народно-танцевальной и песенной музыки (в третьей части) <...>» [30, с. 97].

# V

# Закопане

Впервые Шимановский посетил Закопане в возрасте 12 лет, то есть в конце прошлого столетия. Для польской культуры это время знаменательно возникновением так называемого «закопанского стиля» в изобразительном искусстве.

Эстетика этого стиля, сформулированная известным живописцем Станиславом Виткевичем (отцом), базировалась на фольклорном искусстве гуралей, жителей закопанского района Татр — Подгалья. Их культура, почти не тронутая цивилизацией, вдохновила многих польских художников рубежа веков на поиски нового общенационального польского стиля. Они первыми осознали необходимость бережно хранить природу этого края, местный фольклор, памятники архитектуры и искусства гуралей. Наконец, рубеж веков — это время, когда музыкальное наследие легендарного народного скрипача Сабалы переходит к Бартеку Оброхте — старейшине целого рода потомственных народных музыкантов. Тогда же в Закопане постоянно жили либо часто бывали известная драматическая актриса Хелена Моджеевская, писатели Генрик Сенкевич, Стефан Жеромский. В Закопане возникла школа ваяния, рождалась так называемая татринская литература. Народные сказания и легенды Татр записывали Г. Сенкевич, С. Виткевич, а позже на их сюжетную канву ложились художественные замыслы писателей К. Тетмайера и В. Оркана.

К началу нашего столетия Закопане уже мало похож на тот городок, каким застал его Шимановский несколькими годами ранее. Изменился и сам композитор — теперь это был подающий надежды молодой (двадцати с небольшим лет) музыкант, автор сочувственно встреченных фортепианных произведений и Скрипичной сонаты, ведущий представитель «Молодой Польши в музыке». В этот период с Закопане связана творческая деятельность многих представителей литературной «Молодой Польши», в первую очередь Казимежа Тетмайера и Тадеуша Мициньского. Шимановский проводит в Закопане довольно много времени, сближается с известным писателем и живописцем Станиславом Игнацы Виткевичем, с Тадеушем Мициньским. Здесь он знакомится с Артуром Рубинштейном.

И все же до 1914 года Закопане оставался для Шимановского лишь одним из его многих временных пристанищ; подлинный интерес к Закопане и его искусству возникает у композитора только в 1922 году, когда он начинает чувствовать себя здесь «как у себя дома». В Закопане написаны многие круп-

ные сочинения Шимановского 20—30-х годов. Художник сроднился с творческой атмосферой Закопане, где работали видные деятели искусства; многие из них были близки Шимановскому по духу. С. Мерчиньский и А. Хыбиньский записывают фольклор гуралей, запечатлевая его на валиках фонографа; энтузиаст татринского искусства Ю. Зборовский активно пополняет собрание Татринского музея.

Новый закопанский стиль успешно развивался в работах Школы деревянного промысла, руководимой Каролем Стрыеньским. Параллельно в области национального прикладного искусства самозабвенно трудится его жена — талантливая художница Зофья Стрыеньская; скульптор Аугуст Замойский в своих композициях сочетает профессиональную технику и мотивы гуральского народного творчества. Кароль Шимановский, разделяя восхищение многих художников искусством Подгалья, сумел в музыке поднять гуральское до общенационального и общеевропейского, достигнув той высокой цели, к которой стремилось прогрессивное польское искусство межвоенного времени.

К 1933—1934 годам здоровье Шимановского резко ухудшается: композитор с трудом может говорить, ибо туберкулез поразил не только легкие, но и горло. Шимановский, однако, пребывает в постоянных поисках заработка и не в состоянии платить за дорогостоящее лечение в заграничных санаториях. Кроме того, его чрезвычайно заботит готовящаяся в Grand Opéra в Париже постановка «Харнаси».

Первая постановка балета состоялась в Национальном театре в Праге в мае 1935 года, парижская премьера — в апреле 1936 года.

В декабре 1936 года безнадежно больной Шимановский едет в Грасс, где еще пытается делать наброски балета «Возвращение Одиссея». Там в марте 1937 года в крайне тяжелом состоянии его застала Леония Градштейн, секретарь композитора, приехавшая по его вызову. Она перевозит больного в санаторий сначала в Канны, затем в Лозанну, где 29 марта в полночь Шимановский скончался.

**А. Хыбиньский:** «<...> Это было в 1921 году, через год после возвращения с Украины <...>. Он посетил Львов. Возобновились старые связи и знакомства. Мы много музицировали, говорили о его новых сочинениях, обменивались мыслями по самым разным поводам.

Так всплыла — ибо не могла не всплыть — животрепещущая проблема соотношения фольклора и профессионального музыкального творчества. В связи с тем, что я как раз занимался тогда музыкальной культурой Подгалья, речь зашла и о своеобразном примитивизме и специфике музыки польских Татр. Один из «наигрышей Сабалы» (а потом и другой и третий), гармонизованный всего двумя нотами («волыночной квинтой»), очень заинтересовал Шимановского своим своеобразием. <...> Мы проигрывали и другие гуральские мелодии, но после них обязательно возвращались к этой. Я охотно повторял ее по просьбе Кароля в надежде, что, «может быть, из этого что-нибудь да выйдет», уж коль скоро Шимановского так к ней тянуло. Теперь ее можно услышать в начальных тактах «Харнаси» и первой из Мазурок <...>» [178, s. 19—20].

**Я. Ивашкевич** [1922]: «<...> В тот период Закопане полностью захватило воображение Шимановского — он как бы открывал заново его пейзажи, людей, искусство; пребывание в этом краю определило всю дальнейшую жизнь композитора и все его последующее творчество.

В 1922 году, когда мы впервые оказались вместе в Закопане, место это как бы вновь переживало свой «героический период». В то время там можно было встретиться со многими выдающимися личностями; пребывание же этих ярких индивидуальностей вместе создавало совершенно неповторимую атмосферу, хорошо известную каждому, кто бывал в те годы в Подгалье! <...>» [97, s. 80—81].

**Ю. Зборовский** [164]: «<...> Кароль не ограничивался поверхностным знакомством с гуральской средой. У знатоков Подгалья он спрашивал о записях фольклора, просил тексты песен, настойчиво интересовался вариантами легенды о Яносике, изучал статьи по истории музыкальных инструментов <...>, просматривал музейные коллекции. В Татринском музее Кароль часто появлялся и в период работы над «Харнаси», и позднее, когда возникла перспектива увидеть этот балет на сцене и начались разговоры об оформлении костюмов и декорациях. Опираясь на трость, он чаще всего останавливался перед гуральскими картинками на стекле — особенно теми, что изображали знаменитого «харнася» [разбойника] Яносика, танцующего «по-разбойничьи». Иногда он стоял перед ними довольно долго. Смотритель, который в то время дежурил в этом зале, считал своей обязанностью в конце рабочего дня сообщить в канцелярию: «Опять пан Шимановский приходил, опять разбойников разглядывал!» <...>» [178, s. 26].

**Я. Ивашкевич:** «<...> Тогда там еще жил Станислав Игнацы Виткевич, выдающийся художник и своеобразный человек, отгораживавшийся от посторонних стеной своих чудачеств. С Шимановским его связывали давние и весьма тесные приятельские отношения <...>. В Закопане работал и скульптор Аугуст Замойский [165] <...>. Он отлично знал эти места и многих гуралей, например, подолгу жил в доме Кшептовских, внуков Сабалы [166]. Часто у него собирались отдохнуть и потанцевать. Помнится, что именно у Замойского Шимановский впервые услышал гуральский квартет Бартуся Оброхты [167], и звучание этого квартета не могло не отразиться на его музыке. <...>

Говоря о музыкальной среде, в которую сразу же окунулся Шимановский, надо прежде всего вспомнить проф. Адольфа Хыбиньского. Вместе со Станиславом Мерчиньским [168], входившим в круг наших друзей, Хыбиньский занимался тогда изучением гуральской музыки. Их увлеченность быстро передалась Каролю, а если к этому добавить знакомство с Бартусем Оброхтой и его музыкой — квинтэссенцией гуральщины, — нетрудно понять энтузиазм, который проявлял Кароль по отношению к музыкальной культуре польских горцев, это нашло отражение не только в соб-

ственно музыкальном, но и в литературном творчестве композитора (имеются в виду статья «Гуральская музыка» для журнала «Pani», предисловие к сборнику гуральских танцев Мерчиньского и др.). <...>

Более всего дала ему, однако, дружба с рядом гуральских семейств, в гостях у которых он часто бывал на свадьбах, крестинах и по разным другим поводам — чаще всего в семье Роев, членом которой после женитьбы стал наш общий знакомый Мечислав (Ежи) Рытард [169].

Свадьба его стала, наверное, самым грандиозным торжеством во всем Закопане. Она особенно удалась благодаря специфически закопанской атмосфере — красоте музыки гуральского квартета с его главой, Бартеком Оброхтой, двоюродным дедом невесты, а кроме того — и прекрасной весенней погоде: было это в апреле, горы еще белели от снега, зато в долине, куда мы спустились в сумерках, уже зеленели первые всходы. Остановились мы в гостинице Карповича, где поздним вечером к нам присоединились и шаферы — Кароль Шимановский и Войчех Ваврытко, измученные обрядом «опроса» гостей, — основной обязанностью, которую исполняют дружки накануне свадьбы. <...>

Кароль и позднее продолжал увлекаться гуральской музыкой — помню, как однажды мы вместе отправились в один дом на Живчанском, где весь вечер играл квартет Бартека. День был отличный, сентябрьский; к вечеру густой туман опустился на долину. Над голубым Гевонтом сиял месяц. Было тепло, и сильно пахли осенние покосы. <...> Мы угощали старого Бартека водкой, а сами были пьяны от одних только прекрасных танцев, которые весь вечер наигрывал гуральский квартет на своих гусельках. И Кароль не переставал им восхищаться — гуральские мелодии и гармонии глубоко проникли в его душу, и он до конца жизни так и не смог высвободиться из-под их неотразимого обаяния несмотря на то, что в конце концов «был сыт по горло этим фольклором», вернее, всеми теми вторичными опусами, что, в свою очередь, были порождены его собственными «гуральскими» сочинениями.

В состоянии такого «опьянения» и возник замысел музыкально-сценического произведения в «гуральском» духе. Поначалу, кажется, Шимановский подумывал об опере, но, в конце концов, остановился на балете. <...> Он собирался начать его «редыком» [170] и закончить припевкой старого гураля «вот были ребята, были, да сплыли <...>» [97, s. 81, 82—83, 84].

**Е. М. Рытард** [1923]: «<...> Однажды собрались мы вместе с Шимановским, Ивашкевичами и Мерчиньским на единственный в своем роде камерный вечер у Оброхты-младшего в Живчанском, у подножия лесистых холмов. Уже смеркалось, когда мы дошли до двора Оброхтов <...> А Бартусь уже ждал нас. <...>

Когда наконец собрались мы в доме <...>, Оброхты во главе с Бартеком взяли в руки инструменты, побренчали, настроились и повели смычками по струнам.

Что это была за музыка!

Кароль, прихрамывая, ходил по просторной избе с неизменным мундштуком в зубах, закуривая одну сигарету за другой, и слушал, внимательно следя за руками музыкантов, в самых оригинальных местах подставлял ухо, как бы расшифровывая эти удивительные примитивные мелодии, разбирая их на составные элементы. И он, и Стась Мерчиньский чувствовали себя в своей стихии. Иногда Бартусь по просьбе повторял тот или иной наигрыш, и я хорошо помню, как удивлялся Кароль тому, что каждый раз основная тема звучала по-иному. <...> А за окнами в свете полной луны металлическим отсветом поблескивали горные вершины.

Седой, длинноволосый, со старосветской челкой, спадающей на лоб, Бартусь ритмично покачивался на лавке, как будто до самозабвения вдохновленный своей игрой <...>

Буря диких, острых звуков гудела и в доме, и в наших головах. У меня сложилось впечатление, что это был один из самых возвышенных вечеров в жизни музыканта Бартуся» [178, s. 28, 29].

**Хелена Рой-Рытард** [1924]: «<...> Низкие двери гуральских домов всегда были широко открыты для Шимановского. Ни одна свадьба, ни одни крестины без такого любезного гостя не могли обойтись, и за честь почитали принимать у себя этого благородного солидного человека, который не пренебрегает простыми людьми.

Как-то раз были мы на одной свадьбе, гости уже было собрались в белой избе[171], да тут Бартусь Оброхта вышел из хаты со своей капеллой и давай играть марш в честь Шимановского. Молодожены начали нас за стол усаживать, но Шимановский долго не усидел. Когда я вошла в избу, где музыка играла, то увидела, что он втиснулся между музыкантами, слушает, как Бартусь играет, и в блокнотике ставит палочки да крестики. Бартусь то струны перебирает костистыми пальцами, голову и так откинет и сяк, то снова ее на свою скрипочку положит — лишь бы по вкусу пану Шимановскому пришлось. Кароль добродушно улыбается пляшущим, а они перед ним хвастаются, кто похитрее коленце выкинет. <...> Как-то встречаю я Оброхту по дороге в город, куда он шел со своей скрипочкой, и спрашиваю: «Вы, дедушка, куда?»

А старик мне гордо отвечает: «На концерт пана Шимановского, ведь его весь мир слушает, а он — меня» <...>» [178, s. 37].

**К. Шимановский**[172] [1922]: «Хоть и неспешно, но все же неумолимо увядает гуральская музыка, как и почти все, что составляло самобытную и колоритную культуру этого края. Ведь живы еще и старый Бартек Оброхта, хранящий ее «классические традиции» в непорочно чистой форме, и Мруз из Поронина, наигрывающий на прелестной волынке-«дуде» с незапамятных времен сохранившиеся «разбойничьи» мелодии. Суждено ли кому взять

из их рук «гуральскую лиру» — лютню? Кому достанется их наследство? Ведь куда ни глянь — на каждом шагу появляются псевдогуральские «капеллы», коверкающие в своем симфо-ceperskim[173] стиле то, что когда-то было столь искрометным и совершенным по форме проявлением самородной красоты несмотря на все свое кажущееся варварство.

С каждым днем растет необходимость как можно скорей увековечить эту историческую традицию либо на фонографических валиках, либо на кинематографической ленте.

Что говорить, есть нечто траурно-заупокойное в печальной обязанности хранителя музейных шкафов и витрин, в которых должны содержаться яркие свидетельства того, что еще в не столь отдаленном прошлом было живым и пленительным проявлением красоты. Обязанность эту должны выполнять те из нас, кто искренне влюблен в «Легенду Татр» [Тетмайера][174] в любых ее обличиях, кто чуть ли не с детских лет хранит память давнего Закопане, отдаленного от соблазнов цивилизованного мира выпирающим горбом Обидовой[175] и перевалом, преодолеть который можно было разве что на тряской гуральской повозке; те, кто с тоской взирает на новую спортивно-оздоровительную базу, лишенную пока еще европейского лоска, но зато основательно «sceprzonej» *, располагающую даже собственным негром из джаз-банда.

Тоска охватывает, когда подумаешь о том, что всего через несколько лет история безжалостно пройдется своим стальным плугом по этому краю сказок и чудес.

Вот тогда-то мы и начнем открывать наши музейные шкафы и витрины и растроганно вспоминать радости юных лет. И речь идет не о субъективных ощущениях, не о сентиментальной ностальгии тех, кто любит Подгалье не только за его «ландшафт», но и за его «легенду». В печальные обязанности музейных «могильников» входит, однако, и обязанность напоминать кое о чем вполне реальном, и на наш взгляд, в высшей степени важном.

Речь идет о внешне наивном, но по сути глубоком чувстве прекрасного, которое у жителей этого затерянного уголка Польши проявляется во сто крат полнее, чем где-либо еще, и которое они смогли сберечь по сей день — именно это чувство в любых его проявлениях и впредь останется — пусть даже в стенах музеев — силой животворящей и созидательной.

Музыка — это как бы а р о м а т культуры в пору ее цветения. После того как цветы ее завянут, останутся разве что мертвые формы и поблекшие краски. Аромат же улетучивается, и безвозвратно. Нас поражает Парфенон, захватывает Гермес Праксителя, с волнением вчитываемся [мы] в с л о в а «Царя Эдипа», но ж и в о е з в у ч а н и е хора, оплакивающего участь царя, замолкло

* Диалектное гуральское слово, означающее нечто приглаженное, сведенное к общепринятому.

раз и навсегда. Мы можем лишь строить догадки, какой же была в действительности музыка Греции — кто знает, быть может, по глубине и красоте она вполне могла сравниться с древнегреческой поэзией?

Нам повезло — мы можем сохранить этот аромат. Карандаш в руках фольклориста-этнографа запечатлевает только слово, его интонация или «окраска» утрачиваются. Зато игла фонографа или объектив киноаппарата, благодаря своей беспристрастности, способны навеки сохранить все это живым, не утратив ни одного, даже самого тонкого оттенка. Через несколько лет все, что когда-то было прекрасной действительностью, превратится в воспоминание.

Все мы, любящие народное творчество Подгалья и отдающие себе отчет в том, какую роль оно играет для польской культуры в целом, очень хотели бы привлечь к нему внимание нашей общественности и просить у нее помощи сотрудникам Татринского музея, работающим настойчиво и самоотверженно.

Ибо — вопреки Маринетти [176] и иже с ним — мы верим, что музей, сохраняя давно застывшую Красоту, возможно, и является гробницей «искусства», но такой гробницей, из которой буйно прорастают вечно юные цветы <...>» [178, s. 83—85].

**К. Шимановский** [1924]: «Несколько десятилетий назад, в эпоху «открытия» Закопане, первые представители интеллигенции, прибывшие сюда из долинной Польши, были настолько поражены пластическим воображением гуралей — их декоративными ремеслами, костюмами, безупречным чувством архитектурной формы, богатством и утонченностью языка, наконец, поэтичностью мифологии, — что об их музыке и танцах, красочных и неповторимых, совсем забыли.

В прекраснейших книгах о Закопане и Татрах Станислав Виткевич [177] лишь изредка вспоминает о музыке, пении и танцах. Для него они — не более чем бытовая подробность, либо яркая деталь пейзажа, как, например, поразительное описание «разбойничьей пляски» или пастуха, танцующего на краю пропасти (см. Ст. Виткевич «На перевале»); иногда это — точные психологические наблюдения, связанные в основном с уже ставшей легендарной личностью Сабалы.

Казимеж Тетмайер в своих несравненных шедеврах — «На скалистом Подгалье» и «Легенде Татр» — уделяет музыке и танцу значительно больше места, поскольку быт и легенды Татр образуют фон его книг; а разве есть еще народ, жизнь которого так органично связана с танцем, как у подгалян,— разнообразие танцевальных форм не уступает здесь «чистому искусству»! Книги эти наполнены чудесными картинами, пластичность которых стоит на уровне поэтического откровения <...>.

Разумеется, в поэзии, в прекрасных поэмах не место сухому анализу достоинств народной музыки Подгалья.

Прежние записи подгалянских мелодий (сделанные, если не ошибаюсь, Оскаром Кольбергом [178] и прежде всего Яном Клечинь-

ским [179]) не вызывают во мне большого доверия. Сравнивая эти записи с оригиналами, например, с живым пением, которое слышится где-нибудь на горных пастбищах, или с танцевальными мелодиями в исполнении гуральской капеллы Бартека Оброхты, я не могу избавиться от ощущения, что записи эти, выражаясь по-гуральски, чуть «sceprzone», то есть лишены своей первозданности, приглажены и, как правило, совершенно напрасно подстрижены под одну гребенку с «сентиментально-минорной» народной песней.

Совершенно очевидно, что лады, на которых строится подавляющее большинство гуральских мелодий, не умещаются в рамках нашей «культурной» темперированной гаммы; истоки их, как мы с профессором Адольфом Хыбиньским могли убедиться, восходят к глубокой древности и поэтому их столь трудно передать средствами нашей тональной системы.

Увы, приходится признать — только в самые последние годы группа специалистов и любителей гуральского фольклора энергично принялись спасать от окончательной гибели то, что еще сохранилось от когда-то богатой и самобытной музыки Подгалья. Поистине, сегодня — последний срок, наступает решающий момент, ибо гурали «денационализируются», а искусство этого края, особенно в Закопане, исчезает из памяти народной с удручающей скоростью. <...> Но что самое страшное — все чаще и чаще раздаются на свадьбах опротивевшие вальсы и польки, которые в исполнении гуральской капеллы еще более невыносимы; уже кое-кто из гуральских хлопцев станцует вам шимми, а плоские, банальные мелодии польских равнин упрямо и методично стараются вытеснить «музыку гор», которую в своей нетронутой традиционной форме хранит как бесценное сокровище единственный в наши дни наследник Сабалы — старый Бартек Оброхта из Косцелиска.

Но «скорая помощь» подгалянской музыке самоотверженно трудится, и что важно подчеркнуть, опираясь на мощный научный фундамент. Проф. Адольф Хыбиньский в период летних отпусков без устали ходит из села в село, вооруженный только карандашом и блокнотом, а иногда — звукозаписывающей трубой фонографа <...>. В последние годы, наконец, предпринято еще одно начинание, значение которого для истории польской народной музыки трудно переоценить: создано богатейшее собрание гуральских песен и танцев, расшифрованных в полном соответствии с их подлинным звучанием, — так, как и по сей день наигрывают их гуральские капеллы из двух скрипок и баса [одного или нескольких].

Эту работу, требующую, кроме таланта и эрудиции, еще и поистине ангельского терпения, проделал г. Станислав Мерчиньский, предоставив в распоряжение польских фольклористов документ первостепенного значения. Весь материал получен им, что называется, из первых рук — он записывал, в частности, таких славных народных музыкантов, как упоминавшийся уже

Бартек Оброхта, Енджей Татар, Юзеф Гонсеница из Ляса и др. Можно даже предположить, что собрание это почти полностью охватывает весь известный материал и увековечивает его в виде трехголосной нотной записи с многочисленными сопроводительными замечаниями и указаниями исполнительского характера.

Для того чтобы в должной мере оценить этот труд, необходимо вспомнить, что танцевальная музыка гуралей по гармонии, мелодике и ритмике представляет собой совершенно самостоятельное явление, противостоящее любой «долинной» танцевальной мелодии неизменным постоянством характерных черт: в какой-то степени эти танцы отличаются и от местной протяжной, свободно льющейся песни, заимствуя от нее лишь основной мелодический контур, да и тот, как правило, видоизмененный ритмически в соответствии с требованиями и условиями исполнения. Технические трудности, какие пришлось преодолевать автору этой работы [Мерчиньскому], можно представить себе, если учесть, что местные музыканты играют, конечно, как и принято ... без нот. Это скорее [одновременная] импровизация трех исполнителей, в результате которой возникают самые неожиданные, подчас «модернистские», звукосочетания, сдерживаемые, однако, своеобразно жесткой ритмикой. Партию каждого инструмента приходилось записывать отдельно, но не раз случалось, что, скажем, контрабасист, вынужденный играть соло, играл совсем иначе, чем за минуту до этого в ансамбле! Неоднократно наблюдая за г. Мерчиньским в процессе работы, я смог понять, сколько преданности своему делу, знаний, настойчивости и терпения требуется для этой непростой работы!

По счастливому стечению обстоятельств, «Гуральские мелодии и танцы» [сборник Мерчиньского «Музыка Подгалья»] не обречены, как многие другие ценные труды, навсегда оставаться в письменном столе их создателя. По инициативе группы заинтересованных лиц «Танцы» скоро появятся в виде роскошно изданного тома с гравюрами работы г-жи Зофьи Стрыеньской[180], которая своими великолепными иллюстрациями к книге «На скалистом Подгалье» К. Тетмайера продемонстрировала тонкое интуитивное понимание гуральской жизни. Здесь не место профессиональному анализу гуральского музыкального фольклора; но мне хотелось бы решительно возразить тем, кто создал легенду о «немузыкальности» жителей польских Татр — скорее всего, приезжим из «долины», испуганным громкими пастушескими выкриками (буквально!), доносившимися от склона к склону, от одного пастбища до другого, как это встречается в пастушеских песнях. Разумеется, такая манера пения не имеет ничего общего с ласкающим слух бельканто венецианских гондольеров. И все же, как можно считать «немузыкальным» народ, который, кроме неисчерпаемого песенного богатства, отличающегося необыкновенно прихотливой мелодикой, является также творцом единственного в своем роде стиля (и, возможно, не только в Поль-

ше) инструментально-ансамблевой музыки, отличающейся неповторимой гармонией и ритмикой?

Я сознательно опускаю весь круг проблем, связанных со словацкими, венгерскими и другими влияниями, зная по собственному горькому опыту, что так называемая «теория влияний», как правило, ничего в искусстве не объясняет, зато нередко заслоняет самую суть рассматриваемого явления. Я полагаю, что принимать ее (гуральскую музыку) надо такой, какая она есть, а не такой, какой она выглядит при сравнении с музыкой «долин». По всей видимости, своеобразие ее обусловлено теми же факторами, которые определяют характер местной культуры вообще: во-первых, вопиющая бедность, строгость и суровая простота традиционного образа жизни, а во-вторых, несравненная красота окружающей природы. Под воздействием этих двух контрастирующих друг другу факторов формировалась и душевная жизнь гуралей, и их быт. Выжить здесь можно было только ценой колоссальной затраты собственной, индивидуальной энергии. Трудный подъем по крутым склонам к снежным вершинам в течение веков остается возвышенным символом суровой повседневности жизни «на окраинах», и именно так понимали этот символ жители гор, значительно более отзывчивые на красоту в природе, разумеется, понимаемую по-своему, а не в утрированно сентиментальном стиле гостей из долины. Каждодневная необходимость максимальной отдачи сил, естественно, порождает и стремление к максимальной продуктивности затрачиваемых усилий. В сфере художественного творчества это надо понимать как стремление достигнуть абсолютного совершенства «формы». Именно мы, художники, можем в полной мере оценить и понять эту особенность психологии гуралей, и именно ею, а не одной лишь живописностью ландшафта, следует объяснить то, что подножие Татр обладает для нас необычайной притягательной силой. Гурали в известном смысле достигли идеального совершенства форм в декоративном ремесле и зодчестве; я и мои друзья утверждаем также, что они достигли его в своей музыке и танцах. Во всем этом есть первобытная стихийность, прямолинейная суровость примитива, неуступчивость гранитных скал <...>, постоянно ощущаются стремление создавать позитивные, имеющие самостоятельное значение ценности, кропотливо выковывать формы, не тонущие в волнах анемичной сентиментальности, наконец, врожденное чувство пластики образа. И если перевести особенности гуральской музыки в плоскость эстетических категорий, то эти свойства и определяют то, что принято называть métier * искусства: твердость руки, безупречный выбор единственной кратчайшей дороги к реализации замысла на пути от его зарождения до воплощения «в материале». Такая «твердость руки» видна в каждой детали старинной избы, в каждой танцевальной мелодии, с виртуозной точностью исполняемой музыкантами-самоучками, в почти «балетной» технике танца, ко-

* мастерство, профессионализм (*франц.*).

торый, кстати, не является случайной импровизацией, а основывается на индивидуальном темпераменте танцора, реализующего в движении определенную «форму»; гуральский танец — это преодоление наибольших трудностей с максимальной легкостью и свободой. Не случайно гуральские танцоры всегда демонстрируют свое искусство «соло», отсюда и признание, и уважение, которым пользуются лучшие из них.

Только объективное отношение к собственному творчеству, в конце концов, создает настоящего художника. Гураль и есть (по крайней мере, был) тот самый художник из среды польского крестьянства. Музыкально «утонченные натуры» и «прекрасные души» бегут от этой «какофонической» музыки, видя в ней только примитивное варварство. Что же, возможно, что, в сущности, так оно и есть, но отличие гуральского народного искусства от далеко не всегда утонченных «тонкостей» нашей современной художественной культуры заключается в его близости к природе, в живительной силе, непосредственности темперамента и, наконец, непоколебимой «чистокровной» народности.

И мне бы очень хотелось, чтобы молодые музыканты поняли, какие сокровища, способные внести живую струю в нашу анемичную музыку, скрыты в этом польском «варварстве», которое я уже окончательно открыл и понял — для себя <...>» [178, s. 87—93].

**К. Шимановский — А. Шимановской:** «Закопане, Вилла «Атма», ул. Каспрусе 33. Пятница 24 октября 1930 г. Мамунечка, дорогая! Наконец-то наступил первый вечер, когда я дома! Скромный гуральский дом (недалеко от «Красного двора»), но очень милый и уютный.

У меня 4 комнаты. Спальня, столовая, кабинет и небольшая гостиная. Кроме того, вполне подходящая комнатка для Фелека[181] и кухня. В кабинете — софа еще для одного возможного гостя. Очень мне здесь нравится. Семью хозяев тут знают, это очень порядочные люди (Оброхта — племянник Бартека). Понемногу устраиваюсь, чтобы было уютно и приятно. От улицы далеко, значит, тихо, при этом не так уж далеко от «города». Придется еще повозиться с пианино — и все будет в порядке. Фелек, как всегда, — на высоте и чрезвычайно обязателен. <...>» [167, s. 347].

**К. Гжибовская-Домбровская**[182] [1930]: «<...> Он любил, чтобы вокруг все выглядело красиво. Надо было побывать в «Атме», чтобы это понять. <...> Не считая двух кресел из Лада и двух диванов, никакой своей мебели у нас [при переезде] не было. Хозяйка обставила дом явно в расчете на дачников: простые гуральские кровати, буфет с банальной резьбой, медные умывальники... Когда мы переехали, дядя за голову схватился: «Это же кошмар! — разве здесь можно жить по-человечески?»

Но на обстановку денег не было — тем более что дом был приобретен «с мебелью». Началась упорная работа по превращению

«Атмы» в собственный «home»*, где бы действительно можно было себя хорошо чувствовать. Наконец, прибыли пресловутые кресла и диваны, все же остальное осталось на своих местах. Но достаточно было появиться горшкам с цветами, паре хороших картин, фотографиям Вечорека на стенах и покрывалам на диванах — как все преобразилось. «Атма» сразу стала жилым симпатичным домом...

<...> Цветы Шимановский очень любил, поэтому «Атма» всегда была в зелени. В деревянном ящике перед фасадом цвели то бело-розовые петунии, то бегонии, то пеларгонии. <...> Перед домом росли также мальвы — они (и еще какие-то желтые шарики на высоких стеблях, наверное, бедные родственники роскошных георгин) особенно нравились дяде, так как напоминали ему родные места. Внутри дом также был полон и красивых цветов, и даже каких-то сорняков. <...>» [178, s. 55—56].

**Р. Ордыньский** [1931]: «<...> Страх перед завтрашним днем, боязнь обнаружить перед другими сам факт своего заболевания все более сужали круг его интересов. Я пробыл рядом с ним достаточно долгое время в тот период и видел, как отчаянно сопротивлялся его организм неизлечимой болезни. Ее отравляющее воздействие отражалось и на его взаимоотношениях с друзьями и знакомыми, которым он уже не мог отдавать себя полностью — в той мере, в какой он привык это делать; теперь на первом плане, независимо от его воли, постоянно оказывались его собственные недомогания и связанные с ними опасения.

Длинное, на нескольких страницах, письмо, которое он написал в «Атме» 24 января 1931 года, — характерный пример тех тревожных настроений, полных опасениями за свое ближайшее будущее: «Дорогой Рысь! Я должен был завтра быть в Варшаве — участвовать в жюри по присуждению Государственных премий, но в последний момент решил не ехать по многим соображениям, но самое из них важное — мое ухудшающееся здоровье... Я пишу тебе только потому, что ты был столь любезен, что сам предложил этим делом заняться. Катастрофа, прежде всего, в том, что как бы хорошо я ни выглядел, моя внешность действительного моего состояния не отражает... А действительное мое состояние таково, что вызывает самое серьезное беспокойство. Мы достаточно хорошо знаем друг друга, и я не буду от тебя скрывать — тучи надо мной сгущаются!..

Оказалось, что мой недуг, который вроде бы и вылечен, на деле оставил после себя более тяжелые раны, чем это может показаться, если судить только по виду, и выкарабкаться из этого ощущения не так-то легко. <...>

Если мне еще суждено создать что-то достойное в жизни, то только в таких условиях, в каких я живу сейчас, а это означает: абсолютная тишина, спокойствие и одиночество. На фоне такой мрачной реальности всякое великолепие, скажем, в виде

* дом (*англ.*).

докторской степени, ректорской должности и т. п. приобретают довольно иронический, зловещий привкус. <...>» [170, s. 325—326].

**К. Шимановский — З. Мыцельскому.** «Закопане, 6 сентября 1932 г. <...> весь август здесь гостили Коханьские, поэтому я не смог к тебе приехать. С ними чувствую себя просто идеально, ты же знаешь, как я их люблю. Кроме того, Павел буквально выжал из меня не более и не менее, как целый Скрипичный концерт (Второй) — конечно, пока еще в виде черновика. Я написал его всего за какие-нибудь неполные 4 недели — можешь представить себе, как я должен был для этого работать и как я теперь измучен <...>» [167, s. 367].

**Р. Ордыньский** [1932]: «<...> Я видел Шимановского как бы оживающим вновь еще два раза. Первый — летом 1932 года, в Закопане, когда он работал над Скрипичным концертом, ежедневно прослушивая законченные фрагменты в исполнении Коханьского. Словно предчувствуя, что судьба, возможно, никогда не сведет их вместе, Шимановский добивался от Коханьского как можно более совершенной и отвечающей его требованиям трактовки и даже уговорил тогда уже очень больного скрипача исполнить Концерт в Варшаве — это было последнее выступление Коханьского, и какое выступление! <...>» [170, s. 326].

**Я. Ивашкевич:** «В 1932 году я провел две недели у Кароля — он в то время работал над «Курпёвскими песнями», а я — над повестью «Березняк». Методы его работы — как я смог еще раз убедиться — со времен Тимошовки не изменились: он по-прежнему сочинял за фортепиано, почти ежеминутно что-то наигрывая и подпевая характерным фальцетом — так, что ничего существенного уловить было невозможно. Следует при этом подчеркнуть, что работал Шимановский в высшей степени систематически, проводя за сочинением музыки по нескольку часов ранним утром и перед обедом. После обеда и вечером он никогда не работал, используя свободное время для прогулок в фиакре. Долгое время он предпочитал ездить с Войтехом Ваврытко, позднее с Юзеком Грубожем и др. Нередко его можно было видеть в закопанском клубе, где он играл в бридж. Порой же, как шутил он сам, отправлялся «наносить визиты». Впрочем, он любил товарищеские встречи. <...> Кароль показал мне уже завершенный цикл «Курпёвских песен», и они произвели на меня такое огромное впечатление, что я сразу же включил слегка переработанный текст одной из них в свой «Березняк». Я не мог, разумеется, передать средствами литературы ее пронзительный напев, но он сопровождает тем не менее последние страницы повести, оттеняя ее содержание.

Действительно, только «Атма» была для Шимановского родным домом, он был прекрасным хозяином — приветливым, гостеприимным, радушным. Поэтому и дом его всегда был полон различных гостей. <...> Отказ от «Атмы» в 1936 году, за год до смерти композитора, нанес ему большой удар — тогда-то он почувствовал себя действительно бездомным. <...>» [97, s. 85].

**А. Хыбиньский:** «<...> Мне очень хочется в этих заметках оживить хотя бы некоторые из тех разговоров, которые мы вели с Каролем Шимановским во Львове и особенно в Закопане (преимущественно в 20-е годы), где он жил сначала недолго в «Стамаре», потом подольше — в «Лимбе» (на ул. Огродовой) и, наконец, в «Атме» (ул. Каспрусе). <...>

Однажды я зашел на виллу «Лимба» примерно в полдень и застал Кароля за линованием нотной бумаги (для партитур); это занятие, которое он шутя называл «инженерной работой», нисколько не мешало нашей беседе. Позже он играл с черновика, сделанного карандашом, вступление к «Харнаси». Сначала мы вспомнили Львов, а потом беседовали, как всегда, о гуральской музыке — он с большим интересом говорил о жизни пастухов и даже изъявил желание съездить на высокогорные луга в Татры, жалея, что своим ходом ему туда не добраться. Часто цитируя описание выезда пастухов на пастбища из «Легенды Татр» Тетмайера, он неизменно восхищался поэтическими достоинствами этого произведения.

В конце концов, мы затронули и более общие вопросы. Я тогда занимался проблемой типологии творческих индивидуальностей среди музыкантов и все время ссылался при этом на свои симпатии и антипатии. Когда я спросил Шимановского, к какому типу он отнес бы себя сам, он, ненадолго задумавшись, ответил: «Наверное, только к «эволюционистам», мне кажется, что я «развиваюсь» нормально, органично»...

— Это должно означать, — сказал я, — что постоянно появляются какие-то новые штрихи, но основополагающие черты остаются неизменными и лишь постоянно углубляются...

—Конечно... насколько я могу судить.

Выйдя из «Лимбы», я задумался над его самоопределением, мысленно перебирая наиболее значительные произведения Шимановского начиная с самых ранних. Однако что-то общее обнаружить в них оказалось не так легко — столько диаметрально противоположных стилистических особенностей проникало в различные фазы его творчества!

Только уж очень обобщая, и то с трудом, можно было обнаружить воображаемую «путеводную нить».

Когда года два назад я еще раз обратился к четырем тетрадям его мазурок, отделенных примерно тремя десятилетиями от первых прелюдий и этюдов, мне как-то сами собой пришли на ум именно эти, самые ранние вещи Шимановского. Сегодня мне уже значительно легче увидеть в «лабиринте» его эволюции прямую линию индивидуального стиля, проходящую без зигзагов и завихрений через несколько этапов; от этой эволюции он, собственно говоря, и не отказывался во время нашего серьезного разговора.

Так что его «самоопределение» было все же самым точным.

Еще один разговор произошел тогда, когда большая часть партитуры «Харнаси» была уже готова — впрочем, отдельные разделы возникали вне прямой связи с очередностью номеров в окончатель-

ном варианте. Прочтя «антиромантическую» статью Шимановского[183], я заметил ему, что как раз в «Харнаси» мне слышится романтизм — особенно в самом начале, в конце и в некоторых других номерах. В конце концов, ведь «Харнаси» — наполовину преданье, сказка.

Он мне не возражал, однако добавил: «А музыка все-таки ведь не романтическая». Я ответил, что ни классическая насыщенность, ни тонкость отделки деталей не мешают воспринимать эту музыку как «романтическую» — так же как через призму «романтического» я воспринимал гуральские игры и обряды, в которых мы вместе принимали участие. Музыка эта настолько живописна, что просто не может не быть «романтической». «Когда же мы, черт возьми, выясним, что такое романтизм», — таков был его ответ.

—Я и в некоторых мазурках слышу «романтику», но такой романтизм далеко не каждый может сейчас себе позволить, — сказал я.

Год спустя, поздним вечером мы возвращались вместе домой, и Шимановский, только что вернувшийся из Парижа, рассказывал мне, как какой-то молодой французский композитор — им вполне мог быть кто-то из «Шестерки» — обнаружил в его музыке ... романтизм.

— Не стоит придавать этому значения, — заметил я тогда Шимановскому.

И не стал напоминать о нашем споре за год до этого <...>» [170, s. 126—128].

**К. Шимановский — А. Ивашкевич**[184]: «Закопане, 15 февраля 1933 г. Ханя, дорогая! Знайте, что мне было стыдно и стыдно до сих пор, что после возвращения из Копенгагена я не написал Вам [Ярославу и Анне Ивашкевич] и не поблагодарил за Ваше любезное гостеприимство. «Настоящим» сие удостоверяю и в свое оправдание могу присовокупить лишь то, что сразу же по возвращении в родное лоно я погрузился в обычный круг своих надоевших донельзя, подчас омерзительных мелких обязанностей, занятий, дел и делишек плюс на этот раз серьезное беспокойство по поводу болезни мамы и Фелека[185], размышления о «невозможности» им помочь, посоветовать, решить. Так, собственно, все тянулось день за днем, пока, наконец, я, полуживой, не добрался сюда, в Закопане; и здесь просто свалился с ног от усталости, лени и, пожалуй, даже желания по-страусиному спрятать голову в песок. Но я действительно истощен морально и физически так, что д-р Соколовский прописал мне постельный режим. И вот уже почти неделю я веду соответствующий образ жизни: наполовину в постели, наполовину в пижаме лениво ползаю по дому, понемногу занимаюсь залежавшейся корреспонденцией. Один ларинголог в Варшаве очень нагнал на меня страху (по поводу моего горла), но Соколовский, наоборот, ухудшения не нашел и даже — странное дело — обнаружил некоторое улучшение в легких, а горло — это уже побочное; и вообще после такой недели я действительно чувствую

себя несколько лучше. <...> «Барышни из Вилька» и особенно «Березняк»[186] — вещи чудесные, просто захватывающие; путь таких вещей к сознанию и к сердцу читателя лежит не через увлекательный сюжет и уж отнюдь не через какие-нибудь стилистические красоты, но, прежде всего, через нечто иррациональное, невыразимое — как будто путь этот проходит через новую, никому не известную местность.

Объяснить, что́ я имею в виду, трудно. Мне кажется, что все «новое» — всегда иррационально с точки зрения предыдущего опыта, и первый момент изумления — «оказывается, существует и то, чего я еще не знаю» — единственный источник радости, которую может доставить произведение искусства. Концерт в Париже я бы хотел отложить на апрель. Мне просто необходимо весь март спокойно поработать в Закопане. Но кто знает, что будет. Если увидишь Монтё, уговори его взяться за симфонию[187]!!! Впрочем, ты и так это сделаешь и без моей назойливости. <...>» [167, s. 377, 379].

**К. Шимановский — А. Родзиньскому**[188]: «[13 февраля 1935 г.] <...> Я осужден на концертные скитания, и времени для сочинения остается все меньше и меньше, из-за чего вся моя жизнь теперь — одно сплошное недоразумение. Я вынужден зарабатывать тем, что делаю плохо (игрой на фортепиано), вместо того чтобы заниматься тем, что мне относительно удается. Мой закопанский отдых сократился до неполного месяца. <...>» [178, s. 69].

**К. Шимановский — Я. Сметерлину**[189]: «[Закопане, 14 сентября 1934 г.] <...> Я пишу сейчас новое сочинение для фортепиано с оркестром — нечто вроде концерта[190] — начал работу над ним исключительно из практических соображений: ибо хотел оставить вам, настоящим пианистам, мою Концертную симфонию и в то же время иметь что-то новое в репертуаре, чтобы продолжать свои концерты, которые являются единственным источником (и то весьма скудным) моих доходов. Так вот, не нашелся ли бы среди твоих знакомых поклонник музыки, который любил бы и мою музыку и мог бы позволить себе не малую, но и не очень большую роскошь — пожертвовать мне за партитуру (рукопись) и красивое посвящение весьма скромную сумму, скажем 500 фунтов (минимум 400 или даже 300). Словно жалкая гулящая девка, я готов отдаться за какую угодно плату: я дошел уже до этого в результате целого ряда несчастий. Те две просьбы, с которыми я обращаюсь к тебе, будут иметь смысл только в том случае, если я доживу до октября. К несчастью, эта фраза, несколько отдающая мелодрамой, написана совершенно серьезно.

Есть такие глухие переулки, из которых никак не выбраться. Боюсь, что на этот раз это случится со мной.

Чтобы не показаться шутом, приведу тебе несколько доказательств. Вся моя семья сегодня на моем иждивении. Моя бедная старая мать тяжело больна, [около нее постоянно] две сиделки и

всевозможные врачи. Мои сестры (кроме Стаси, которая бьется изо всех сил, чтобы заработать несколько грошей и прокормить себя) больны и не работают. У младшей чудесная 14-летняя дочка, которую я очень люблю. Обе сейчас в большой нужде. А теперь я сам: у меня наступило обострение туберкулеза, на которое я сознательно не обращаю внимания, так как не могу позволить себе лечение; я должен работать, ибо иначе положение не изменится. Поэтому я играю на рояле (готовлюсь к своим концертам), сочиняю и т. д.

Что касается моих «доходов», то их основой была до сих пор «помощь» двух богатых дам из Америки[191] (впрочем, ты знаешь об этом), которые окончательно прекратили свои субсидии. Доходы с изданий моих сочинений <...> достигают суммы около 2000 злотых ежегодно, в то время как я должен иметь по крайней мере 1000 злотых в месяц для моей матери, и эти деньги мне нужно достать хотя бы из-под земли. Кроме того, есть небольшой доход от моих концертов, нерегулярных, плохо оплачиваемых: поездки и отели съедают почти все. Официальная Польша (то есть правительство) все еще не хочет меня признавать. Обо мне вспоминают, когда я нужен для пропаганды, ибо не могут отрицать того, что среди художников-творцов (а не среди выдающихся виртуозов) я единственный (не только в музыке, но и в других искусствах) имею уже при жизни какое-то имя за границей. Но это совсем особая тема, и я пока не буду тебе говорить об этом. Остается фактом, что на меня здесь плюют и что я могу спокойно подохнуть с голоду, прежде чем кто-либо шевельнет пальцем, чтобы мне помочь. Другое дело, если речь зайдет о моих похоронах. Я уверен, они будут великолепны! Тут любят похоронные торжества и мертвых великих людей! Я не вижу причины, почему мне нужно молчать об этом возмутительном отношении, жертвой которого я сам являюсь. Можешь говорить об этом всем. Хочу еще сказать тебе, что я пробовал изменить положение дел, но безрезультатно, и на это нельзя больше надеяться <...>» [52, с. 202—203].

**Л. Шиллер:** «<...> Еще раньше он оказал мне честь, предложив поставить на сцене Большого театра в Варшаве «Короля Ротера». Речь шла, как он писал мне, о том, чтобы «избежать невыносимых оперных шаблонов, чтобы режиссура порвала наконец с вампукой ... тем более что без осознанного целостного подхода к этой опере ее легко поставить с ног на голову, так как основная ее идея — достаточно парадоксальна» <...> Я буквально «проглотил» клавир оперы; темпераментность музыки, замечательные массовые сцены сродни театру Мициньского, в сущности, «отрежиссированные» композитором, не могли не увлечь меня, но в то время я уже работал над постановкой «Небожественной комедии»[192], и две такие вещи я бы не «вытянул».

Через 8 лет Шимановский, нисколько не задетый моим отказом, доверил мне переработку либретто «Харнаси». После нескольких репетиций в Париже, занявших весь ноябрь 1935 года, мы,

наконец, тщательно отработали все детали балетного сценария, останавливаясь буквально на каждом такте, продумывая схему передвижений на сцене в соответствии с каждым музыкальным периодом, заботясь о том, чтобы жесты танцоров не противоречили содержанию музыки и чтобы динамичности танцев отвечала соответствующая оркестровка. Шимановский понимал, что для его балета не подходят ни стиль «ballets russes» *, ни экспрессионистские «конвульсии» à la Мари Вигман [193], ни тем более попытки восстановить фольклор in crudo ** со всеми свойственными подобным экспериментам «бытовизмами» — его страшила даже мысль о них. По форме балет должен был напоминать гравюры на дереве Скочиляса [194], по настроению — «В старину» [«Drzewiej»] Оркана [195] и патетические сцены из «На скалистом Подгалье» Тетмайера.

Мы — моя ученица Ирена Лорентович и я — пытались уловить замысел Шимановского и воплотить его как можно более монументально... О том, что произошло позже, я узнал, когда композитор позвонил из Парижа в Варшаву: «Декорации и костюмы не готовы, от либретто почти ничего не осталось. Лифарь всюду старается выставить на первый план самого себя...» [196]. Шимановский объяснил, что сил противиться этому у него нет и что перед смертью (он говорил это наполовину шутя) он все-таки хочет увидеть «Харнаси» в парижской Grand Opéra <...>» [170, s. 316—317].

**И. Лорентович** [197]: «Примерно весной 1935 года... Леону Шиллеру предстояло неофициально помочь в постановке «Харнаси», в том числе и Лифарю. С этой целью он осенью того же года должен был выехать в Париж. А нам тем временем предложили сделать проект сценического оформления балета в качестве обязательной студенческой работы (да еще в невероятно короткий срок) — и в один прекрасный день все наши проекты отправились в Париж. <...>

Я тогда провела много времени в поисках иконографии народных костюмов — старинных гуральских гравюр на дереве, рисунков на стекле, пытаясь проникнуть во все тонкости гуральского орнамента <...>.

Мне хотелось подойти к этой трудной теме по-своему, и, погруженная в изучение всего гуральского, очарованная поэзией старых преданий, я и не заметила, как быстро прошло время и как однажды в класс вошел Шиллер, держа в руке телеграмму с именем победителя конкурса. Поверить, что этим счастливчиком оказалась я сама, мне было очень трудно... <...>

[В Париже] меня принял сам седобородый Жак Руше. Он лично посвятил меня во все тайны оперного театра, и я сразу же занялась макетом. Приехал Шиллер, и началось самое интересное — поиски верного решения каждой детали. Шиллер официально не был режиссером спектакля и даже не хотел, чтобы его имя фигу-

* русские балеты (*франц.*).
** нетронутый (*лат.*).

рировало на афишах и в программах несмотря на то, что многие его идеи перешли и к хореографу Лифарю. С самого начала он посвятил несколько недель общей композиции спектакля. Кроме того, он работал с Шимановским и Лехонем [198] над сценарием, с Лифарем — над решением сценического пространства, со мной — над «омузыкаливанием рисунка и цвета». <...> По его убеждению, каждый костюм, общий колорит той или иной группы артистов должны были соответствовать замыслу музыкальной композиции в целом. Шиллер говорил: «Все это должно объединяться в масштабные композиционные единицы, образовывать крупные, ритмично движущиеся многоцветные пятна, выдержанные в широкой гамме хорошо «оркестрованных» тонов и полутонов. А в моменты, выделяемые мелодическим рисунком или танцевальным ритмом, появляются яркие цветовые пятна. Из взаимодействия этих элементов рождается целостный колористический образ спектакля».

Шимановскому замысел пришелся по душе; нравилось ему и то, что сценическое воплощение его музыки далеко от «этнографизма». По этому поводу он говорил: «Ведь мне «Курпёвская свадьба» ни к чему» (так называлось популярное тогда передвижное представление обрядового характера в народном духе; оно имело к тому же исключительно местное значение [199]). «А кроме того, прошу иметь в виду, что происходит все это в конце XVIII — начале XIX века!» Он себе это представлял именно таким образом. Тогда же родилось и третье действие, как известно, отсутствовавшее в первоначальном плане спектакля. Я присутствовала при том, как Шимановский, Лехонь и Шиллер работали над воплощением этого замысла — спорили, кипятились, отпускали шуточки, мечтали о каком-то высокогорном пастбище в серебристом свете. Я присутствовала и при том, как Шимановский, разводя руками, говорил: «Ну что же, ведь Лифарю нужен танец, и только танец». Уже потом, только посмотрев третий акт в законченном виде, я осознала, что мне дано было присутствовать при рождении чуда — и меня охватила внутренняя дрожь...

Генеральная репетиция! Наконец! Наконец! На первой генеральной только деятели театра и поляки из посольства («Чудесно, восхитительно, — говорит жена консула, — только вот что-то ногами маловато топают!»).

И вот вторая генеральная — собственно, премьера. Как бы две премьеры. На второй — тот же высший свет, длинные платья, ко всему еще и президент Франции в ложе напротив. Все вокруг светится: розовое, хрустальное. Чужая толпа, пораженная и захваченная музыкой, перестает быть чужой. Оркестр превосходный. Часть хора на сцене, часть в оркестре. Что-то необыкновенно польское есть в этой музыке. Поляки плачут. Спектакль идет так, что за каждой картиной следует обычный антракт со светом в зале. Таким образом представляется возможность сменить декорации, да и Лифарь каждый раз появляется перед занавесом, сопровождаемый бурей аплодисментов. Это о нем лучший критик

Парижа Эмиль Вийермоз писал: «Сергей Лифарь благодаря своей божественной интуиции перевоплощается в харнаса, ловкость, сила и проворство которого делают из него почти сверхчеловека. Весь его образ проникнут каким-то первобытным изяществом». Оформлению спектакля Вийермоз, Андре Сальмон, Андре Жорж и многие другие авторитетные критики тоже уделяют место в своих рецензиях: «Les décors et surtout les costumes possédent la même richesse, forte et delicate, que la choréographie et que la musique» * <...>»

После генеральной в ложе Шимановского мы оба с заплаканными глазами так — в слезах — и целуемся. У меня на платье большой желтый цветок калии: сдавленный нашим объятием, он оставляет на белоснежной манишке фрака Шимановского большое пятно. <...>

И начинается — приемы, цветы, комплименты, рауты, цветы, и снова — приемы, цветы. <...> О последнем в сезоне спектакле Шимановский говорил, что он был самым лучшим из всех.

Он очень устал. Я приехала к нему прощаться — уезжаю. Но осенью собираюсь вернуться — и тогда, думаю, увидимся. Но случилось иначе... А пока еще — о «Харнаси». Шимановский, бледный, полулежит. Говорит своим слегка охрипшим, тихим голосом, полным не поддающегося описанию очарования. И неожиданно вынимает из рамки, стоящей на столе, большую фотографию.

—Вы меня, пани Рена, извините, но сил нет сфотографироваться получше — чувствую себя совсем, как Травиата в последнем акте. А этот снимок — это еще в Закопане, в «Атме». Я его очень люблю, поэтому... И подписывает — одно длинное предложение — для меня: „<...> С дружеским чувством, с искренней признательностью и восхищением в память о совместной работе над постановкой «Харнаси» — полной волнений и тревог — и, в конце концов, радости и успеха, в незабываемые дни апреля и мая 1935 года в Париже. *Кароль Шимановский*"» [170, s. 303—306, 309—311].

**Р. Мальчевский:** «<...> Мы помним последние месяцы Кароля в Закопане. Той страшной осенью, когда по долине гуляли высокогорные вихри и проливные дожди, он лежал один в пустом доме, преследуемый болезнью, чувством неуверенности в собственном будущем. Мы помним тот мрачный день, его отъезд в Варшаву, откуда он должен был отправиться с концертами в Бельгию. С трудом он встал с постели и уехал, чтобы уже никогда не вернуться обратно.

Прекратило свое существование и его последнее пристанище — скромный домик рядом с горным ручьем, местопребывание большого художника, сохранявшее <...> несравненное очарование Шимановского и дыхание подлинного творчества. <...>» [170, s. 301—302].

* Декорации и все костюмы отличаются тем же богатством и силой и тонкостью, что хореография и музыка (*франц.*).

**К. Шимановский — Я. Ивашкевичу:** «Закопане, 31 октября 1935 г. <...> Я уже третью неделю лежу в постели с температурой 38°, и пока неясно, в чем дело; так что сейчас, когда я пишу это письмо, еще не известно, смогу ли я выехать на гастроли. В принципе, я хочу во вторник (5-го) отправиться в Варшаву на несколько дней, а оттуда, возможно, в Бельгию. <...> Я совсем не собираюсь себя «слезно жалеть», но, в самом деле, чувствую себя таким разбитым, что опасаюсь любого прикосновения, как будто весь я — огромный дурацкий незапломбированный зуб, да еще с воспалением надкостницы. <...>» [167, s. 422, 423].

**К. Шимановский — М. Махницкой** [200]: «[5 февраля 1936 г.] <...> Моя неизлечимая слабость — это Закопане, и я убежден, что это единственное место в Польше, где я могу м о р а л ь н о выдержать. <...> С «Атмой» дела плохи! Я так люблю эту лачугу и мне так не хочется с ней расставаться [201]! Что же делать? Жизнь, оказывается, штука ужасно хлопотливая! А может быть, только моя? <...>» [178, s. 73—74].

**К. Шимановский — Ю. Зборовскому:** «Варшава, Маршалковская 17, 24 августа 1936 г. Дорогой Юлек! Я вынужден вторично обратиться к тебе с просьбой: принять под свою опеку несколько моих бедных ларов и пенатов — что может быть печальнее этой преждевременной ликвидации моего закопанского быта?! Надеюсь, я тебя не очень этим обременю (в смысле места) — мебели нет почти никакой, кроме двух кресел ладской работы; ты бы их мог поставить у себя в кабинете. Кроме того, там должно быть несколько сундуков и коробок, часть которых (с бумагами и одеждой) я постараюсь при первой же оказии переправить в Варшаву.

Я не очень представляю себе, как Фелек там все упаковал, но в любом случае вещей не так уж много. Одновременно я пишу и Фелеку, чтобы он с тобой обо всем договорился. В свое время он сложил все в одной комнате в «Атме», но, в конце концов, ее необходимо освободить — поэтому я еще раз обращаюсь к тебе. Разумеется, при первой же возможности я постараюсь избавить тебя от этих хлопот [202]. Сейчас, однако, это невозможно, так как доктора требуют, чтобы я еще хотя бы год провел на юге, здесь [в Варшаве] я постоянно жить не могу <...>» [167, s. 466—467].

**Л. Градштейн** [203]: «<...> На мою долю выпала участь разделить с великим музыкантом Каролем Шимановским последние его дни. Я застала его в тяжелом, практически уже безнадежном состоянии. Сам он, однако, ничего не подозревал вплоть до самого конца: так, за несколько дней до смерти он попросил купить побольше нотной бумаги, а по дороге в Лозанну даже возмущался тем, что мы не захватили с собой весь его гардероб. <...>

Под впечатлением тревожных известий я решила сразу же ехать в Грасс. Тяжело рассказывать о том, какое волнение охватило меня при виде Шимановского. Всего за несколько месяцев он постарел на многие годы. С трудом вставал с дивана, целые дни

проводил в постели, мучительно страдая от приступов удушья и кашля. <...>

Мне удалось уговорить его предстать перед консилиумом швейцарских врачей; были сделаны рентгеновские снимки легких — оказалось, что они уже полностью деформированы. Сравнивая эти снимки с прошлогодними (осенними), врачи никак не могли поверить, что болезнь зашла так далеко: туберкулезный процесс затронул также и полость рта. Больной с трудом проглатывал протертую пищу, устриц, сырые яйца, слабел и буквально таял день ото дня.

После долгих сборов, в страстной вторник, мы перевезли его в карете скорой помощи в Канны, а оттуда поездом — в Лозанну, так как доктора все же высказывали слабую надежду на выздоровление.

Шимановский перенес дорогу легче, чем можно было ожидать. Нервное возбуждение, вызванное переменой обстановки, надежда на выздоровление, наконец, сам переезд, который мы старались организовать как можно лучше, — все это, и правда, положительно подействовало на него. В вагоне поезда он попросил устроить его так, чтобы можно было смотреть в окно. Я начала было объяснять маэстро, где мы находимся и куда едем, но он только рассмеялся: этой же самой дорогой он когда-то, лет сорок назад, ехал со своим отцом и никогда того путешествия не забудет. Сравнивая горные пейзажи Швейцарии со своим любимым Закопане, он говорил, что пальмы ему надоели и что он хочет вернуться к себе, в «Атму»...

В одном из последних писем в Варшаву Шимановский очень просил приехать свою любимую сестру, известную певицу — Станиславу Корвин-Шимановскую. Она приехала в Лозанну в страстную субботу утром. У меня сжалось сердце, когда она здоровалась с братом, которого в последний раз до этого видела в относительно неплохом состоянии! На больного приезд ее сильно подействовал — он оживился, принялся ее расспрашивать, с трудом выговаривая отдельные фразы, о семье, знакомых, о Варшаве. <...>

Пани Станислава привезла для брата фляжку воды из Лурда. Он напился этой воды; ею также смочили ему лоб и виски. На какое-то время ему как будто бы стало лучше. Немного погодя, однако, началась агония. Ноги стали холодеть, и сестра пыталась растирать их ладонями, однако сердце билось все слабее, дыхание прерывалось... Сделали какие-то уколы, которые уже ничем не могли помочь. Смерть наступила поздно вечером, в 11 часов 45 минут (по швейцарскому времени).

Такова горестная хроника последних дней великого музыканта. Единственные проблески в ней — это минуты творческого подъема.

Поначалу, пока у него еще были силы сопротивляться болезни, он понемногу работал. Удивительно, но когда, казалось, организм находился целиком и полностью во власти депрессии, творческое

воображение композитора не подчинялось ей. <...> Со слов самого Шимановского я знаю о его намерении написать что-нибудь, как он говорил, «для себя», то есть нечто, что он собирался исполнять сам. Концертино для фортепиано с оркестром было почти закончено; впрочем, еще в 1935 году Шимановский информировал Вальмалета[204] о том, что работа над произведением близка к завершению <...>.

Кроме того, у него был замысел переработать «Маски» для солирующего фортепиано и оркестра, при этом многое он собирался упростить, так как считал цикл чересчур трудным для исполнения.

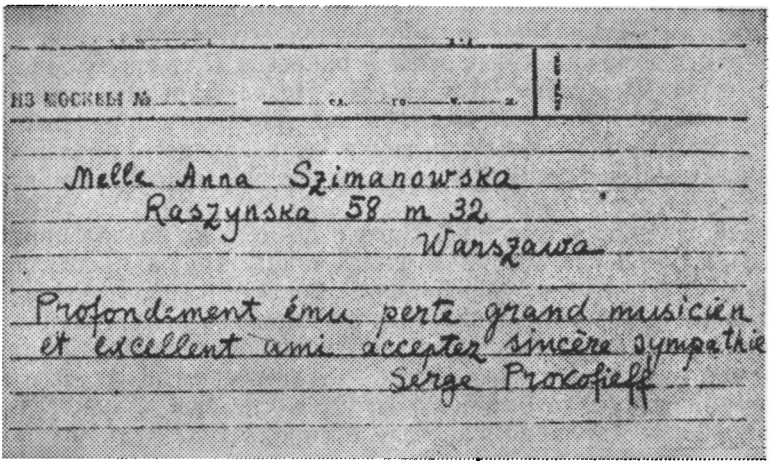
Успех «Харнаси» в Париже подсказал Шимановскому и его другу Яну Лехоню мысль создать еще один балет — «Возвращение Одиссея» по Гомеру. Этот проект так и остался неосуществленным, в бумагах Шимановского сохранились лишь отдельные наброски и несколько страниц партитуры — слишком мало для того, чтобы кто-то решился воссоздать по ним произведение[205].

В течение нескольких лет он собирался также приступить к сочинению оперы на сюжет впечатляющей драмы Выспяньского «Проклятие». Сам Шимановский, впрочем, говорил, что при его образе жизни все это — не более, чем «мечтания отрубленной головы»; он считал, что для этого ему необходим, по крайней мере, год или два напряженного труда без тревог и волнений; но мог ли он себе это позволить? <...>

С большим волнением Шимановский брал в руки только что изданное тогда собрание писем Шопена и страстно вчитывался в них, так как чувствовал близость ко всему, что было связано с именем Шопена, вызывавшим у него священный трепет. Однажды, когда Шимановский получил очередной номер варшавского журнала «Muzyka» с фотографическим портретом (дагерротипом) Шопена в последние годы его жизни, он буквально не мог от этого изображения оторваться. Целыми часами он вглядывался в усталое и изможденное страданиями лицо великого поэта польской музыки, позднее он даже заказал себе репродукцию этого снимка и поставил ее в рамке на своем рабочем столе рядом с иконой ченстоховской божьей матери, с которой никогда не расставался.

Он много говорил о Шопене, о том, что на этом дагерротипе впервые увидел его лицо без всяких прикрас, в ореоле страданий и душевного смятения. Как-то он грустно заметил, что и его собственная судьба во многом напоминает ему жребий Шопена — тяжело больного, жившего вдали от родного края, тосковавшего по родине и своим близким.

Много приятных минут провел Шимановский, слушая радио. Так выявлялись его вкусы и музыкальные пристрастия. Например, он страстно любил «Тристана и Изольду» и слушал ее каждый раз со слезами на глазах, а эпизод «Смерть Изольды» считал самым совершенным. Он даже высказал однажды мысль, что этой сценой Вагнеру и следовало закончить свою музыкальную драму. Последний раз он слушал радио в страстной вторник — передавали


Из Москвы № ... сл. ... го ... м. ...

Melle Anna Szimanowska
Raszynska 58 m 32
Warszawa

Profondément ému perte grand musicien
et excellent ami accepter sincère sympathie
Serge Prokofieff

Телеграмма С. Прокофьева матери Шимановского
с соболезнованиями на французском языке
Москва, 3 апреля 1937 г. (ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 301)

дневной концерт Парижского оркестра; в программе оказалась и сцена «Чуда» из «Парсифаля», она произвела на него огромное впечатление.

Его очень беспокоило, что он так и не смог услышать «Stabat Mater» в исполнении оркестра Варшавского радио, зато очень радовался письму Артура Родзиньского, в котором тот сообщал об огромном успехе музыки балета «Харнаси» в Кливленде. В письме Родзиньского говорилось и о предстоящем исполнении музыки балета в зале Нью-Йоркской филармонии. Этого концерта маэстро так и не дождался. Он состоялся через несколько дней после его смерти» [170, s. 347—353].

**С. Прокофьев — А. Шимановской:** «Глубоко взволнован утратой большого музыканта и превосходного друга. Примите искренние соболезнования — *Сергей Прокофьев*».

**Т. Залевский:** «<...> Траур по Шимановскому превратился в общенародную манифестацию и сплотил музыкантов разных поколений и позиций: все понимали, какую утрату понесла польская культура. 5 апреля 1937 года я присутствовал при том, как на один из путей главного вокзала прибыл поезд, в багажном вагоне которого находился гроб с телом Шимановского. Когда двери вагона раскрылись и показался весь в цветах гроб, все присутствовавшие склонили головы. <...>

На следующий день консерватория торжественно прощалась с Шимановским. В концертный зал, где был установлен гроб с телом покойного, один за другим входили люди — частные лица, делегации <...>.

7 апреля в костеле св. Креста, где покоится сердце Шопена и где отпевали Шимановского, прозвучала его кантата «Stabat Mater». Пели в сопровождении хора и оркестра Польского радио под управлением Мечислава Межеевского Ирена Фарьяшевская, Эмма Шабраньская, Эугениуш Моссаковский. По переполненному нефу костела величественно плыли звуки потрясающего произведения Шимановского в блестящем исполнении глубоко взволнованных артистов.

После отпевания траурный кортеж по пути на вокзал проследовал мимо Большого театра и филармонии. Опера прощалась с композитором маршем из «Гибели богов», а филармония — его собственной музыкой — «Траурным маршем» (восьмая вариация из Фортепианных вариаций h-moll), названным «В духе Сабалы» и инструментованным композитором Р. Палестером. Конечным пунктом траурного поезда был Краков, где после еще одной заупокойной службы в Мариацком костеле 8 апреля 1937 года его похоронили на кладбище Skałka среди других выдающихся деятелей польской культуры. <...>» [179, s. 184—185].

## КОММЕНТАРИИ

1. О родственных связях К. Шимановского с Блуменфельдами, Нейгаузами и Ивашкевичами:

   Михаил Блуменфельд, по происхождению австриец, принявший русское подданство, — педагог, один из основателей гимназии в Елизаветграде — был женат на тетке Станислава Шимановского по отцовской линии. Пятеро их детей стали музыкантами. Наиболее известный среди всех членов этой семьи — Феликс Михайлович Блуменфельд (1863—1931), пианист, композитор, дирижер Мариинского театра в Петербурге и педагог. Его учениками были: пианисты В. С. Горовиц, М. И. Гринберг, А. М. Дубянский (впоследствии исполнитель фортепианных сочинений Шимановского) и ряд других музыкантов (А. В. Гаук, Г. П. Таранов, Л. А. Баренбойм, А. Н. Цфасман). Сигизмунд Михайлович Блуменфельд (1852—1920) — певец, композитор, которому протежировал Чайковский. Станислав Михайлович Блуменфельд (1850—1897) — пианист и педагог; в 1880—1890-е гг. преподавал игру на фортепиано в Киеве, где открыл собственную музыкальную школу. Иоанна Михайловна Блуменфельд — певица. Марта Михайловна Блуменфельд — пианистка, впоследствии вышла замуж за Густава Нейгауза и вместе с ним руководила елизаветградской музыкальной школой. Их дети Наталия и Генрих (1888—1964) также стали пианистами.

   С известным писателем Ярославом Ивашкевичем К. Шимановский состоял в родстве по материнской линии: его мать, Анна Таубе, была двоюродной сестрой матери Ивашкевича, Марии.
2. Ярослав Ивашкевич (1894—1980) — выдающийся польский писатель, родственник и близкий друг Шимановского, автор текстов его романсов, соавтор либретто оперы «Король Рогер». Долгое время возглавлял Союз писателей Народной Польши. В его трехтомном романе «Хвала и слава» Шимановский изображен под именем композитора Шиллера.
3. Кароль Ростишевский — владелец другого имения в Тимошовке — был двоюродным братом Кароля Шимановского по линии отца.
4. «Бабуня Мисуня» — Михалина Таубе, бабушка композитора со стороны матери.
5. Станислав Корвин-Шимановский (1842—1905) — отец композитора. Многочисленные племянники и племянницы называли его «дядя Стась».
6. Фредро-сын (1793—1876) — известный польский драматург, автор комедий «Дамы и гусары», «Месть», «Пожизненная рента» и др.
7. Феликс Шимановский (1879—1933) — старший брат Кароля, владелец Тимошовки после смерти отца. Способный пианист, он пробовал свои силы и в композиции (автор оперетты).
8. Станислав Выспяньский (1869—1907) — поэт, драматург, живописец и график (ученик Я. Матейко). Наиболее яркая художественная индивидуальность в польской культуре той эпохи. Его драмы «Свадьба», «Освобожде-

ние», «Ноябрьская ночь» и др., многие произведения в разных жанрах изобразительного искусства вошли в золотой фонд национальной культуры. К текстам Выспяньского Шимановский обращался неоднократно (см. ор. 18, 57).

9. Станислав Пшибышевский (1868—1927) — польский писатель. Начал свою литературную деятельность в Германии, писал в этот период на немецком языке. Был известен в немецких литературных кругах как пианист (преимущественно интерпретатор Шопена) и писатель — автор литературно-критического эссе «К психологии индивидуума». В его публицистическом и художественном творчестве как немецкого, так и краковского периодов заметно воздействие ницшеанской философии. Пшибышевский оказал влияние на художественную жизнь Кракова конца XIX — начала XX в., руководил журналом «Życie». Драмы его шли на польских сценах Кракова и Львова, переводились и на русский язык. Дагни Пшибышевская — жена Станислава Пшибышевского, норвежка; была разносторонне одарена: декламировала, писала стихи, увлекалась изобразительным искусством и музыкой.
10. Ян Каспрович (1860—1926) — польский поэт, символист. В 1880—1890-е гг. выступал как поэт-реалист, отразивший острые социальные противоречия (сб. стихов «Поэзия», 1889, «С крестьянской нивы», 1891, и др.); позднее социальный протест воплощался Каспровичем в символических картинах гибнущего мира, проникнутых бунтарско-богоборческим духом. «Гимны» — наиболее выдающееся произведение поэта (1899—1901) — были опубликованы сначала в книге «Гибнущему миру», а затем изданы под названием «Гимны».
11. Нуля (Анна) (1875—1951) — старшая сестра Шимановского.
12. Речь идет о Концертной увертюре E-dur для оркестра ор. 12, над которой композитор работал в 1904—1905 гг.
13. Станислава Корвин-Шимановская (1889—1938) — сестра композитора, в будущем известная певица, первая исполнительница вокальных опусов своего брата, автор очерка «Как надо петь сочинения Кароля Шимановского» (1938) [см. 118].
14. Гжегож Фительберг (1879—1953) — известный польский дирижер, композитор, близкий друг Шимановского. Учился у С. Барцевича (скрипка) и З. Носковского (композиция). Среди его произведений Концерт d-moll для скрипки с оркестром (ор. 13), две симфонии (ор. 16 и 20), симфоническая поэма «Песнь о Соколе» (ор. 18) по произведению М. Горького и др. Гастролировал как дирижер во многих странах Европы и Америки; в 1914—1921 гг. много выступал в России с различными оркестрами, в том числе в Павловском вокзале в сезонах Кусевицкого и Зилоти. Был неутомимым пропагандистом современной музыки (Прокофьев, Стравинский), особенно польской (первый исполнитель всех оркестровых сочинений Шимановского). В Народной Польше Фительберг возглавил оркестр Польского радио, активно участвовал в строительстве социалистической музыкальной культуры.
15. См. подстрочное примечание к статье Нейгауза «Великий польский музыкант» (с. 26).
16. Возможно, брат писателя — Болеслав Ивашкевич.
17. Симфонические поэмы Р. Штрауса «Макбет», «Тиль Уленшпигель», «Смерть и просветление».
18. В это время Шимановский обычно работал в гостиной, а не у себя в комнате.
19. В Каменке в то время проживало многочисленное семейство покойного Льва Васильевича Давыдова — сына известного декабриста Василия Львовича Давыдова (Л. В. Давыдов был женат на сестре П. И. Чайковского Александре Ильиничне). В Вербовке жил старший сын Льва Васильевича — Дмитрий Львович, любитель и знаток литературы; он подобрал материал интермедии для оперы «Пиковая дама» Чайковского. На его тексты Шимановский написал «Три песни» для голоса и фортепиано ор. 32.
20. Артур Рубинштейн (1886—1982) — выдающийся пианист, друг Шимановского и первый исполнитель многих его сочинений.

21. «Композиторская» — творческая мастерская Шимановского в саду тимошовской усадьбы.
22. Бронислав Громадский (1883—1944) — близкий знакомый Шимановского, скрипач, которому композитор посвятил Сонату для скрипки и фортепиано ор. 9. Громадский познакомил Шимановского в 1906 г. с А. Рубинштейном. Автор воспоминаний о Шимановском. Погиб в Освенциме.
23. Рихард Демель (1863—1920) — немецкий поэт-символист. Стихи его привлекали многих композиторов, в том числе М. Регера, А. Шенберга, Р. Штрауса. Шимановский использовал тексты Демеля в двух циклах песен на слова немецких поэтов.
24. Вацлав Берент (1873—1940) — писатель, член Польской академии литературы (с 1933 г.). Автор романов «Тлен» (1901), «Озимь» (1911), «Живые камни» (1918). Произведения 20—30-х гг. посвящены национально-освободительному движению в Польше на рубеже XVIII—XIX вв. Тяготея к модернизму, тем не менее отдавал предпочтение национально-патриотической и социально-психологической проблематике.
25. Стефан Жеромский (1864—1925) — писатель-реалист. В его лучших романах «Бездомные», «История греха», «Канун весны» дана острая критика буржуазного строя. Исторический роман «Пепел» (1902—1903), так же как и роман «Краса жизни» (1912) писатель посвящает национально-освободительной борьбе польского народа в XIX в. Жеромский обращался к Шимановскому с предложением написать музыку к трагедии «Сулковский». К сожалению, этот замысел не был осуществлен.
26. Зофья Шимановская (1898—1946) — младшая сестра композитора, автор текстов его сочинений — «Песен сказочной принцессы» и двух кантат — «Деметра» и «Агава». Ей принадлежит автобиографическая «Повесть о нашем доме» [см. 161].
27. Речь идет о собаке по кличке Гамма. Вторую собаку из тимошовской усадьбы звали Скерцо.
28. Людомир Ружицкий (1884—1953) — композитор, член «Молодой Польши в музыке». В его наследии — симфонические поэмы («Станьчик», 1903; «Болеслав Храбрый», 1906: «Мона Лиза», 1911; «Освобожденная Варшава», 1950 и др.), оперы («Болеслав Храбрый» по поэме С. Выспяньского, 1908; «Медуза», 1911; «Казанова», 1922; «Беатриче Ченчи» по драме Ю. Словацкого, 1926; «Чертова мельница», 1930, и др.), а также многочисленные вокальные и камерные сочинения. Очень популярен в Польше балет Ружицкого «Пан Твардовский» (1920, по мотивам национальной легенды), музыка которого пронизана польскими танцевальными ритмами. В 1952 г. композитор был удостоен Государственной премии ПНР I степени.
29. Зигмунт Носковский (1846—1909) — крупный польский композитор второй половины XIX века, педагог, общественный деятель, автор многочисленных романсов, двух опер, фортепианной, камерно-инструментальной и симфонической музыки. Наибольшую известность приобрели концертные увертюры «Степь» и «Морское око» (Морское око — название горного озера в Татрах).
30. Стефан Списс (1898—1968) — друг Шимановского, в то время владелец химического предприятия в Варшаве, любитель искусства, меценат. Их дружба продолжалась с 1904 г. до конца жизни композитора. В доме матери Списса в Варшаве, где неоднократно гостил Шимановский, бывали многие выдающиеся музыканты. Семья Списс оказывала композитору материальную помощь в начале его профессиональной карьеры.
31. Фичо — Гжегож Фительберг.
32. Мечислав Карлович (1876—1909) — выдающийся композитор-симфонист. Его сочинения исполнялись в концертах «Молодой Польши в музыке». Автор романсов, симфонии «Возрождение», 1901—1902; Скрипичного концерта, 1901—1902, и ряда симфонических поэм («Возвращающиеся волны», 1903—1904; «Вековые песни», 1904—1906; «Литовская рапсодия», 1906; «Станислав и Анна Осьвецим», 1906—1907; «Грустный рассказ», 1908; «Эпизод на маскараде», 1909 — закончен и инструментован Г. Фительбергом).

33. Адольф Хыбиньский (1880—1952) — музыковед. Основатель первого в Польше Института музыковедения, редактор музыкального журнала «Kwartalnik Muzyczny». На протяжении полувековой научной деятельности создал свыше 400 работ по истории и теории музыки, из них более 40 посвящено творчеству Шимановского. Сыграл значительную роль в деле укрепления русско-польских музыкальных связей. Шимановский познакомился с Хыбиньским во Львове перед первой мировой войной; Хыбиньский привлек внимание композитора к музыкальному фольклору польских горцев Подгалья — гуралей [о связях Шимановского с музыкой гуралей см. 70].
34. Аполинарий Шелюто (1884—1966) — композитор, пианист, участник «Молодой Польши в музыке». Автор 17 симфоний, оперы, квартетов, сонат, оркестровых и фортепианных пьес, романсов (последние наиболее известны). В 1909—1931 гг. выступал как пианист в Польше и за границей.
35. Генрик Мельцер (1869—1928) — композитор, пианист, автор оперы «Мария» (1904), симфонии, камерных и фортепианных произведений, романсов. В 1922—1927 гг. директор Варшавской консерватории.
36. Фелициан Шопский (1865—1939) — композитор и музыкальный публицист. Автор романсов и фортепианных сочинений. Сотрудничал в периодических изданиях и газетах «Kurier Warszawski», «Czas», «Goniec Poniedzialkowy». Горячо поддерживал Шимановского на протяжении всего его творческого пути.
37. Речь идет о двух концертах, организованных группой «Молодая Польша в музыке». Г. Нейгауз играл Вариации на польскую народную тему ор. 10 Шимановского (первое исполнение) и ряд других сочинений.
38. Фантазия для фортепиано ор. 14 (1905) Шимановского, посвященная Г. Нейгаузу, исполнялась впервые.
39. «Песня о Соколе» — симфоническая поэма Г. Фительберга по мотивам произведения М. Горького (1905).
40. «Болеслав Храбрый» — симфоническая поэма Л. Ружицкого по мотивам драмы С. Выспяньского.
41. Фельчо — Феликс Шимановский.
42. Ганна Клехнёвская — польская пианистка, композитор, педагог. Изучала композицию в Лейпциге, Вене, позже в Париже у Нади Буланже. С Шимановским ее связывала сердечная дружба, продолжавшаяся долгие годы.
43. Шимановский неточно указывает дату своего рождения. Правильная дата — 3 октября 1882 г. [см. 75, s. 8—9].
44. Таля (1884—1960) — Наталия Густавовна Нейгауз, пианистка, сестра Г. Нейгауза.
45. Имеется в виду издательское «Товарищество польских композиторов» (Spółka Nakładowa Kompozytorów Polskich) с центром в Берлине, основанное младопольскими композиторами с целью пропаганды новых сочинений при содействии музыканта-любителя, известного мецената князя Любомирского.
46. Шимановский осуществил свое желание через три года, приступив к сочинению оперы «Хагит», выдержанной в традициях современной немецкой музыкальной драмы
47. Речь идет о Вариациях на польскую народную тему ор. 10.
48. Александр Полиньский (1845—1916) — музыкальный критик, с энтузиазмом воспринявший первые сочинения Шимановского. Однако вскоре после исполнения Второй симфонии резко изменил отношение к композитору и выступил против него в прессе.
49. Здислав Яхимецкий (1882—1953) — видный польский музыковед, профессор Краковского университета. Автор трудов по истории польской и западноевропейской музыки. Одним из первых оценил талант Шимановского, увидев в нем крупнейшего после Шопена польского композитора. Яхимецкий создал первую монографию о Шимановском [см. 107].
50. Игнацы Ян Падеревский (1860—1941) — один из выдающихся пианистов-виртуозов своего времени, композитор. Был премьер-министром и министром иностранных дел в польском буржуазном правительстве (1919).

51. Речь идет о выступлении Я. Падеревского на Шопеновских торжествах 23 октября 1910 г. во Львове.
52. «Зачарованный круг» (премьера 1899 г.) — пьеса краковского драматурга Люциана Рыделя (1870—1918), в основе которой лежит легендарно-фольклорный сюжет из деревенской жизни.
53. Художественные поделки из бумаги — распространенный вид творчества в народных промыслах (wycinanki).
54. «Ой, дана-дана» — слова припева, часто встречающиеся в польских народных песнях.
55. Чандала — в Индии люди отверженные, стоящие «вне касты».
56. Болеслав Бегас (1877—1914) — краковский художник-самоучка (скульптор, автор ряда графических работ), один из типичных представителей искусства «Молодой Польши»; разрабатывал в своем творчестве характерные для той эпохи темы — жизни и смерти, судеб человечества, сновидений и т. д.; писал также драмы и литературные эссе.
57. Фрагмент статьи Шимановского «Заметки о современном состоянии музыкальной критики в Польше» дает представление о взглядах композитора на сущность и задачи национального искусства.
58. Популярные польские народные песни.
59. Делая такое категорическое заявление, Шимановский основывался на том, что достижения Шопена не использовались должным образом (например, мало внимания уделялось богатейшей шопеновской гармонии). Общий уровень музыкального творчества в Польше оставался невысоким, намного уступая другим видам польского искусства той поры.
60. Владислав Желеньский (1837—1921) — композитор, педагог. В его творческом наследии 4 оперы, кантаты, песни, фортепианные, камерные, симфонические произведения. Самый крупный оперный композитор в Польше после Монюшко (лучшая опера — «Гоплана» по «Балладине» Словацкого).
61. Леопольд Годовский (1870—1938) — пианист, педагог и композитор. С 1909 г. — профессор Музыкальной академии в Вене. С 1914 г. жил в США. Широко известны его концертные обработки этюдов Шопена, транскрипции сочинений Баха, Брамса, Шуберта. Шимановский был в близких отношениях с семьей Годовских.
62. Концерт состоялся 29 января 1912 г.
63. Речь идет о гастролях «Русских балетов» С. П. Дягилева.
64. Встреча произошла в музыкальной студии в Лондоне, которую содержали известный американский певец Поль Драпер и его жена. Студию посещали многие крупнейшие композиторы и исполнители того времени. На описанной А. Рубинштейном встрече в студии присутствовали супруги Драпер, Павел и Зофья Коханьские, К. Шимановский и др.
65. Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875—1925) — русский музыкальный критик, композитор. Немало способствовал верной оценке и признанию новых выдающихся явлений русской и зарубежной музыки (Скрябин, Прокофьев, Дебюсси, Равель, Регер, Шенберг и др.).
66. В концерте под управлением Фительберга исполнялись: «Польская рапсодия» и «В глубине моря» Г. Фительберга, «Эпизод на маскараде» М. Карловича, Концертная увертюра Шимановского.
67. Евгений Максимович Браудо (1882—1939) — русский советский музыковед. Выступал в печати с 90-х годов. Основные труды посвящены истории западноевропейской музыки.
68. Александр Маркович Дубянский (1900—1920) — талантливый русский пианист, ученик Ф. Блуменфельда, друг Шимановского. Был известен как исполнитель произведений Скрябина и Шимановского. Покончил с собой в Киеве в 1920 г.
69. Павел Коханьский (1887—1934) — крупнейший представитель польской скрипичной школы. В 1916—1918 гг. профессор Петроградской, в 1919—1920 — Киевской консерваторий. С 1920 г. жил в Польше, с 1921 г. — в США. Гастролировал во многих странах. Близкий друг Шимановского и Прокофьева, пропагандист современного ему музыкального искусства.

70. Борис Дмитриевич Тюнеев (1883—1934) — русский музыкальный критик. Сотрудничал в «Русской музыкальной газете» и других изданиях.
71. В программе концерта: Вторая соната и «Маски» Шимановского, Десятая соната и ряд пьес Скрябина. Рецензиями на этот концерт являются данная статья и приведенные ниже в отрывках статьи Б. В. Асафьева и Г. Н. Тимофеева.
72. Григорий Николаевич Тимофеев (1866—1919) — музыкальный писатель и критик, сотрудничал в «Русской музыкальной газете», газете «Речь», «Русском вестнике», «Вестнике Европы», «Русской мысли», «Современнике», «Солнце России» и в зарубежных «Bulletin français de la Société internationale de musique», «The Times»; один из первых русских музыковедов-славянистов.
73. Первый скрипичный концерт Шимановского, написанный летом и осенью 1916 г. в Тимошовке при участии П. Коханьского и ему посвященный, предполагалось исполнить в сезонах Зилоти 4 февраля 1917 г. Однако во второй половине января 1917 г. Шимановский заболел скарлатиной и не смог приехать в Петроград. В результате этого, а также сложной предреволюционной обстановки, концерт так и не состоялся.
74. Речь идет о Третьей симфонии («Песнь о ночи») для тенора, смешанного хора и оркестра ор. 27, написанной в Тимошовке в 1914—1916 гг.
75. «Любовные песни Хафиза» ор. 24 для голоса и фортепиано (1911), вторая редакция — в сопровождении оркестра — ор. 26 (1914). В оркестровую версию вошли три песни из ор. 24 и пять новых.
76. Имеется в виду Вторая симфония ор. 19 (1909—1910).
77. Оригиналы всех приведенных в книге писем К. Шимановского к А. Зилоти хранятся в ЛГИТМиК, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 146.
78. Павел Коханьский и его жена Зофья Коханьская.
79. Зофья Шимановская.
80. Первое исполнение Третьей симфонии в сезонах Зилоти намечалось на 19 ноября 1916 г., но было перенесено на 7 января 1917 г. Однако концерт не состоялся из-за болезни композитора (см. об этом ниже — письмо Шимановского Э. Херцка от 8 июня 1918 г.). Обращаем внимание на ошибочные сведения о якобы состоявшемся концерте в комментариях к книгам: Зилоти А. И. Воспоминания и письма. — Л., 1963, с. 284; Шимановский Кароль. Избранные статьи и письма. — Л., 1963, с. 228; Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. — М., 1975, с. 499.
81. Шимановский вел переговоры с фирмой Юргенсона об издании своих сочинений.
82. Второй сонатный вечер — дуэт Э. А. Чернецкой-Гешелин (фортепиано) и П. Коханьского (скрипка) — состоялся 17 января 1917 г. в Петровском училище. В программе: сонаты для скрипки и фортепиано Брамса (G-dur, ор. 78), Бетховена (A-dur, ор. 47) и Шимановского (d-moll, ор. 9).
83. Оригиналы этого и следующего писем К. Шимановского Б. Юргенсону хранятся в ЦГАЛИ, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 122.
84. Эмиль Херцка (1869—1932), один из основателей венского Universal Edition, встал во главе издательства с 1907 г. Договор с Шимановским на издание всех его сочинений был подписан издательством в 1911 г.
85. Шимановский пишет о «Мифах» ор. 30 и «Ноктюрне и тарантелле» ор. 28 для скрипки и фортепиано.
86. Л. Унеховский — юрисконсульт князя В. Любомирского (см. комм. 45).
87. Фаддей Францевич (Тадеуш) Зелиньский (1959—1944) — польский филолог-классик. В 1885—1921 гг. — профессор Петербургского университета. С 1921 г. — профессор Варшавского университета, член Польской академии наук и многих иностранных академий. Особое значение имели исследования ученого, посвященные древнегреческой комедии и трагедии, Цицерону и Горацию.
88. Драма Станислава Выспяньского.
89. Краткое содержание оперы «Король Рогер»: Первое действие. Богослужение в соборе в Палермо. Духовенство обращается к королю Рогеру с требованием покарать чужеземного Пастыря, который смущает народ странными речами о каком-то неведомом боге. Роксана, жена Рогера,

просит выслушать Пастыря. Появляется Пастырь, который рассказывает о своем боге — молодом, прекрасном, полном жизни. Роксана поддается обаянию его речей, и Рогер приглашает Пастыря прийти вечером в замок. Второе действие. Вечером король с нетерпением и недобрыми предчувствиями ждет таинственного чужеземца. Появляется Пастырь. Его страстная речь о величии своего бога вызывает негодование короля, но очаровывает Роксану. Действие заканчивается экстатическим танцем толпы, покоренной проповедями Пастыря. Танцующий хоровод уходит за Пастырем. С ними уходят придворные короля и Роксана. Третье действие. Среди руин античного театра появляется король Рогер со своим советником, арабским мудрецом Эдриси. Он ищет Пастыря, уведшего его придворных и Роксану. При восходе солнца появляется Пастырь со своей свитой. Теперь это античный бог Дионис в сопровождении вакханок и менад. Начинается экстатический танец, в котором участвует Роксана. Когда Дионис удаляется, внутренне преображенный Рогер поет гимн солнцу, принося ему в дар свое сердце. В этом нравственном поединке победа остается за Дионисом, воплощающим любовь к жизни, природе и солнцу.

90. Автографы хранятся в библиотеке Варшавского университета, в архиве Шимановского.
91. Гучо — Аугуст Иваньский (1881—1972), друг Шимановского, родом с Украины. В 1924—1929 гг. совместно с композитором снимал квартиру в Варшаве на ул. Новы Свят.
92. Слова «нар. образования» написаны по-русски.
93. Генрих Нейгауз.
94. Саша, Саша Д. — пианист Александр Маркович Дубянский.
95. Виктор Маркович Гольдфельд — засл. деятель искусств БССР, профессор Белорусской государственной консерватории, скрипач, педагог. Родился в Елизаветграде, жил по соседству с семьями Шимановских, Блуменфельдов, Нейгаузов. Воспоминания В. Гольдфельда написаны специально для данной книги.
96. Адольф Григорьевич Гайсинский — один из руководителей городской власти, профессиональный революционер. Он привлек Шимановского к работе в городском отделе народного образования, поручив ему пост заместителя председателя музыкальной секции (Музо). Вторым заместителем был Г. Нейгауз, секретарем — В. Дешевов, молодой композитор из Петрограда, близкий друг и соученик С. Прокофьева.
97. Леон Шиллер (1887—1954) — выдающийся театральный режиссер, реформатор польского театра. Участвовал в постановке балета Шимановского «Харнаси» в парижской Grand Opéra.
98. Премьера драмы «Князь Потемкин» младопольского поэта Тадеуша Мициньского (1873—1918) — одного из любимых поэтов композитора — состоялась в Варшаве 6 марта 1925 года в театре имени Богуславского. В драме повествуется о восстании на броненосце «Потемкин» в присущем Мициньскому символистском ключе. Знаменателен был сам факт обращения к событиям русской революции; появление на сцене революционных матросов вызвало недовольство официальных властей.
99. Анна Шимановская, до замужества Таубе (1853—1943) — мать композитора.
100. Павел Коханьский.
101. Предыдущий концерт состоялся в Wigmore Hall 9 ноября 1920 г. В программу были включены «Мифы», «Ноктюрн и тарантелла» Шимановского.
102. Известная певица Станислава Корвин-Шимановская.
103. В оригинале ошибочно — Суэцкими каналами.
104. 2 июня 1921 г. в Париже состоялся концерт «Société de Musique Independente» [Общество независимой музыки]. В программу были включены Четыре пьесы для кларнета А. Берга, «Piano Ragmusic» Стравинского, Три арии из «Царя Давида» Онеггера, Песни К. Сорабджи на слова Верлена и Бодлера, а также Этюды ор. 33 Шимановского и его Четыре песни на стихи Тагора.
105. Флоран Шмитт (1870—1958) — французский композитор.
106. Анри Прюньер (1866—1942) — французский музыковед, редактор журнала «Revue Musicale» (издавался с 1920 г.), пропагандист современной му-

зыки. В 1923 г. организовал Французскую секцию Международного общества современной музыки. Шимановский посвятил ему Первый струнный квартет.

107. Жак Руше — директор Grand Opéra. Впоследствии Шимановский вел с ним переговоры о постановке балета «Харнаси», которая была осуществлена в 1936 г.

108. Владимир Горовиц (род. 1904) — выдающийся пианист, учился в Киевской консерватории у Ф. Блуменфельда. После концертных поездок по России в 1924 г. начал гастролировать по Европе. Известен блистательным исполнением произведений Листа, Чайковского, Рахманинова и др.

109. Натан Мильштейн (род. 1904) — скрипач, ученик Столярского, Ауэра, Изаи. Первые концертные поездки по России предпринял с пианистом В. Горовицем. С 1925 г. поселился в Берлине, гастролировал в разных странах Европы. С 1928 г. живет в США.

110. В концерте исполнялись: Первый скрипичный концерт (ор. 35), «Мифы» (ор. 30) Шимановского и Первый скрипичный концерт (ор. 19) Прокофьева. Горовиц аккомпанировал по клавиру. Концерт состоялся 6 декабря 1923 г. в Малом зале Петроградской филармонии.

111. Одноактная опера «Хагит» ор. 25 написана в 1912—1913 гг. Премьера состоялась 13 мая 1922 г. в Варшавской опере. В этом произведении сказалось воздействие оперного стиля Р. Штрауса, прежде всего «Электры». В основе либретто — библейские предания о царе Давиде.

Краткое содержание оперы: Жизнь старого царя близится к концу, врачи не в силах ему помочь. Умирающий слышит хор народа, который, предчувствуя смерть царя, заранее прославляет его сына — юного царевича. Старец приходит в ярость и приговаривает сына к изгнанию. Царевич в отчаянии. Верховный жрец призвал молодую девушку Хагит. Только ее любовь может спасти старого, больного царя, вдохнув в него молодую жизнь. Но Хагит не знает, для чего ее предназначили, она счастлива, встретив здесь царевича, ибо давно любит его. Любовный дуэт Хагит и царевича прерывается появлением старого царя и жреца. Царевич удаляется. Жрец оповещает Хагит о ее миссии; если она откажется, ее казнят. Хагит молит царя отдать корону сыну, но тот не хочет и слышать об этом. Хагит с ненавистью отвергает старого царя, он умирает. Жрец уводит Хагит на казнь. Появляется молодой царевич. Узнав о смерти отца, он спрашивает, где Хагит. «Она умерла за тебя», — отвечает жрец. Молодой царь, рыдая, опускается на цоколь, где лежит его корона.

112. Данный фрагмент «К вопросу о современной музыке» (1926) из неоконченной монографии Шимановского дает представление о подходе композитора к проблемам современной ему немецкой музыки, под значительным влиянием которой развивалось его творчество в первом десятилетии XX в. Высказывания Шимановского об оперной эстетике Р. Штрауса помогают понять собственные творческие установки композитора в период работы над оперой «Хагит».

113. Шимановский верно почувствовал суть перелома в творческой эволюции Штрауса. Если ранние оперы немецкого композитора с их нервной импульсивностью музыки были созвучны своему времени, в котором ощущалась социальная и психологическая неустойчивость, конфликтность, то в последующих сочинениях Штраус не выходит за рамки узкого мирка, сознательно изолирует себя от сложностей и противоречий окружающей действительности.

114. Слово «запоем» написано Шимановским по-русски.

115. Речь идет о Четвертой симфонии. Вначале, по просьбе А. Рубинштейна, композитор предполагал написать Концерт для фортепиано с оркестром.

116. Первый скрипичный концерт впервые в США исполнил П. Коханьский (30 ноября 1924 г. в Филадельфии). Дирижировал Л. Стоковский. Концерт был повторен 2 декабря 1924 г. в Нью-Йорке. Публика приняла сочинение с энтузиазмом.

117. Элен Кан-Казелла — жена итальянского композитора Альфредо Казеллы,

энтузиастка и пропагандистка творчества Шимановского, его близкая знакомая.

118. Леонид Леонидович Сабанеев (1881—1968) — русский музыковед, музыкальный критик, композитор. С 1909 г. выступал в периодической печати (в том числе в журналах «Музыка», «Музыкальный современник», «Современная музыка» и др.).

119. Речь идет о концерте фестиваля ISCM (International Society for Contemporary Music — Международного общества современной музыки) в Праге, на котором исполнялся Первый скрипичный концерт Шимановского.

120. Роберт Е. Шмитц — пианист франко-американского происхождения. В 1912 г. основал Концертное общество в Париже.

121. Уолтер Пэйтер (Патер; 1839 — 1894) — английский критик и писатель, поклонник античности и древнего искусства. Автор книги «Очерки по истории Ренессанса», которая вышла на русском языке в 1912 г. под названием «Ренессанс». Другая его книга — «Воображаемые портреты» — вышла в России в 1908 г.

122. Станислав Игнацы Виткевич (псевд. — Виткацы; 1885—1939) — живописец, писатель, драматург, теоретик искусства, один из инициаторов группы формистов (течение в изобразительном искусстве, близкое к экспрессионизму). Сын известного художника Станислава Виткевича. Виткацы — одна из наиболее ярких личностей в польском искусстве межвоенного времени, его драмы идут на сцене и по сей день. Близкий знакомый Шимановского.

123. «Skamander» — польский журнал, объединявший поэтов различных идейно-творческих тенденций. В литературную группировку «Skamander» входили талантливые молодые поэты и писатели Леопольд Стафф (1878—1957). Юлиан Тувим (1894—1953), Ярослав Ивашкевич и др.

124. Вокальный цикл «Песни безумного муэдзина» ор. 42.

125. Рышард Ордыньский — режиссер театра и кино. Автор воспоминаний «Из моих скитаний» (« Z mojej wędrówki». — Kraków, 1956), в которых один из разделов посвящен Шимановскому.

126. Балет-пантомима «Харнаси» в трех действиях, ор. 55.

127. Теодор Залевский (р. 1897) учился в классе дирижирования у Г. Мельцера в 1922—1925 гг. Работал в качестве дирижера и заведующего музыкальной частью в Драматическом театре имени Богуславского (руководитель и главный режиссер Леон Шиллер). В 1947—1949 гг. директор Варшавской филармонии, позже профессор Варшавской консерватории.

128. Станислав Невядомский (1859—1936) — композитор и музыкальный критик. В 20-е гг. вместе с музыкальным критиком П. Рытелем выступил против Шимановского, не поняв и не оценив его художественных устремлений.

129. Петр Рытель (1884—1970) — композитор, музыкальный критик, педагог. Автор опер, балетов, симфонических и камерных произведений. Сотрудничал в «Gazeta Warszawska». Будучи ярым противником музыкальной «Молодой Польши», неоднократно выступал в печати против ее представителей.

130. Шимановский пишет об опере С. Монюшко «Галька» в постановке варшавского Большого театра.

131. Как известно, Польша с конца XVIII в. не существовала как самостоятельное государство. Определяющую роль в восстановлении в ноябре 1918 г. польской государственности сыграла победа Великой Октябрьской социалистической революции. 23 августа 1918 г. Советское правительство приняло подписанный В. И. Лениным декрет об отказе от договоров и актов, заключенных правительством бывшей Российской империи о разделе Польши. Этот декрет создавал твердые юридические и политические основания для независимости Польши. 17 ноября 1918 г. было сформировано правительство независимой Польши.

132. Крайним выражением злобного отношения к Шимановскому как директору консерватории стала статья-пасквиль «Протекционизм в консерватории», в которой анонимный автор ложно обвинял Шимановского в растрате государственных средств, создании своей группировки и т. д. В ответ на эту атаку Шимановский дал интервью в газете «Kurier Poranny» (12 января 1928 г.). Вскоре появились также две статьи в защиту и поддержку реформаторской линии директора консерватории.

133. Артур Таубе — родственник Шимановского со стороны матери, его близкий приятель.
134. Зёка — Зофья Шимановская.
135. Над статьей «Воспитательная роль музыки в обществе» Шимановский начал работать в декабре 1928 г. в Эдлахе и закончил ее в марте 1930 г. в Давосе. Она посвящена Янушу Микетте — музыковеду, выдающемуся музыкальному деятелю, совместно с Шимановским работавшему над реорганизацией музыкального образования, — «в память о совместной [одной] работе над общей идеей и в знак искренней дружбы...»
136. Пьер Монтё (1875—1964) — выдающийся французский дирижер. В 1911—1917 гг. дирижер «Русских балетов» С. П. Дягилева. В 1914 г. организовал «Концерты Монтё», где исполнялось много сочинений современных композиторов.
137. Елли Араньи (1895—1966) — крупнейшая представительница венгерской скрипичной школы (наряду с Й. Сигети и Ф. Вечеем). Для нее написаны и ей посвящены: две скрипичные сонаты Бартока, рапсодия «Цыганка» Равеля, скрипичный концерт Р. Воан-Уильямса.
138. Юзеф Игнацы Крашевский (1812—1887) — писатель, видный борец за независимость Польши.
139. Кантата «Stabat Mater» была исполнена в Нью-Йорке, в концертном сезоне 1931 г.
140. Речь идет о планах Кусевицкого включить в свои американские концерты Третью симфонию и Первый скрипичный концерт [ см. об этом письмо З. Коханьской от 15 октября 1930 г. — 84, s. 271]. Планы эти, по-видимому, не осуществились. Кусевицкий интересовался творчеством Шимановского и позднее: так, под его управлением прошла американская премьера Второго скрипичного концерта (Бостон, 30 декабря 1934 г., солировал Альберт Сполдин).
141. Начало 30-х гг. в материальном плане — наиболее благоприятный период для композитора, благодаря помощи двух американских меценаток, которую организовала Зофья Коханьская. Однако Шимановскому и тогда недоставало средств: хорошо известна его щедрость в отношении талантливой молодежи — композитора Петра Перковского, писателей Збигнева Униловского, Михала Хороманьского и др.
142. В 1930 г. из консерватории были образованы два независимых друг от друга учебных заведения: Высшая музыкальная школа (Музыкальная академия) во главе с ректором К. Шимановским, средняя музыкальная школа (директор Э. Моравский); кроме того, был сформирован семинар учителей во главе с С. Казуро. Нападки на Шимановского после этого еще более участились. В январе 1932 г. Министерство религии и просвещения без всякого предупреждения ликвидировало Высшую музыкальную школу, а ее педагогов — К. Сикорского, Г. Фительберга, Л. Ружицкого — оставило без работы. Шимановский подал в отставку, которая была принята 1 мая 1932 г.
143. Слова «первоначальное состояние» написаны Шимановским по-русски.
144. Зигмунт Леснодорский — в 1935—1939 гг. театральный критик.
145. Збигнев Униловский (1909—1937) — писатель, автор романов «Общая комната», «Двадцать лет жизни».
146. 9 октября 1932 г. в Познани состоялась премьера Четвертой симфонии для фортепиано с оркестром. В качестве солиста выступил композитор, дирижировал Г. Фительберг.
147. Речь идет о немецкой постановке «Короля Рогера» в Дуйсбурге 28 октября 1928 г., во время которой правые из профашистской организации «Стальной шлем» пытались сорвать спектакль по национал-шовинистическим соображениям.
148. Первый и Второй скрипичные концерты, написанные при участии П. Коханьского.
149. Рафал Мальчевский (1892—1965) — поэт и живописец, работавший в Закопанском краеведческом музее; сын известного художника периода «Молодой Польши» Яцека Мальчевского.
150. Генрих Густавович Нейгауз.

151. Александр Борисович Гольденвейзер (1875—1961) — советский пианист, народный артист СССР, педагог, композитор.
152. Александр Моисеевич Веприк (1899—1958) — советский композитор, музыковед, педагог.
153. Лев Николаевич Оборин (1907—1974) — советский пианист, народный артист СССР. Оборин познакомился и подружился с Шимановским в Варшаве в 1927 г. во время Первого международного конкурса пианистов имени Ф. Шопена, где пианист получил первую премию.
154. Болеслав Станиславович Пшибышевский — музыковед, сын польского писателя С. Пшибышевского. Автор книги «Бетховен» (1932) и ряда статей. В 1929—1931 гг. — ректор Московской консерватории.
155. Генрик Штомпка (1901—1964) — пианист и педагог, ученик Ю. Турчиньского, позднее Я. Падеревского. Лауреат Первого международного конкурса имени Шопена (1927). Гастролировал в Польше и за границей (в Англии, Австрии, Бельгии, Франции, Чехословакии, СССР, Бразилии и т. д.). С 1945 г. профессор Краковской Высшей музыкальной школы.
156. Эва Бандровская-Турская (род. 1899) — польская певица, лирико-колоратурное сопрано. Прославилась тонкой интерпретацией песен К. Шимановского и французских импрессионистов. В СССР впервые выступила в 1933 г.
157. Константин Алексеевич Кузнецов (1883—1953) — советский музыковед. В 1930-е гг. преподавал в Московской консерватории.
158. 11 и 12 ноября 1933 г. в связи с открытием в Москве выставки польского изобразительного искусства состоялись также два концерта с участием Э. Бандровской-Турской, Г. Фительберга и К. Шимановского. 14 ноября композитор дал интервью газете «Советское искусство».
159. В январе и феврале 1934 г. Фительберг выступил с четырьмя симфоническими концертами в Москве, а в середине февраля — с четырьмя концертами в Ленинграде, затем в Харькове и Киеве. В апреле — снова в Москве, на этот раз в концерте с участием Э. Бандровской-Турской, скрипачки Э. Уминьской и пианиста Г. Штомпки.
160. Александр Андреевич Острецов (1903—1964) — музыковед. Выступал в качестве музыкального критика в московской периодической печати. Автор рецензии имеет в виду московские концерты Фительберга 5 и 7 февраля 1934 г.
161. Исаак Абрамович Жук (1902—1973) — советский скрипач, концертмейстер Государственного симфонического оркестра СССР. В 1930—1940-е гг. много выступал как солист; исполнил впервые в СССР Первый скрипичный концерт К. Шимановского.
162. Концерт для фортепиано — имеется в виду Четвертая концертная симфония Шимановского для фортепиано с оркестром.
163. Александр Данилович Каменский (1900—1952) — советский пианист, пропагандист советской и современной зарубежной музыки.
164. Юльуш Зборовский — в те годы директор Татринского музея, близкий друг композитора. Собиратель гуральских песен, народной поэзии; некоторыми его записями воспользовался Шимановский.
165. Аугуст Замойский (1898—1970) — польский скульптор, в различные периоды творческой деятельности испытывавший влияние поэтики символизма, конструктивистских исканий, приемов неоклассицизма. В ранний период своей деятельности Замойский увлекался искусством Подгалья.
166. Ян Кшептовский-Сабала (1809—1894) — народный музыкант Подгалья, слагатель гуральских баллад и музыки к ним, получивших название «Сабаловых напевов» («Sabałowe nuty»).
167. Бартоломей Оброхта (Бартек, Бартусь, 1850—1926) — проводник по горным перевалам Татр, самый известный народный музыкант на Подгалье после Сабалы. Вместе с сыновьями организовал народную капеллу. Группа гуралей под руководством Оброхты в 1925 г. участвовала в Международной выставке декоративного искусства в Париже.
168. Станислав Мерчиньский (1894—1952) — исследователь музыкального фольклора. К его сборнику танцев польских гуралей (Mierczyński St. Muzyka Podhala. — Lwów, 1930) Шимановский написал предисловие.

169. Мечислав Ежи Рытард (наст. фам. Козловский, 1899—1970) — поэт, публицист, литературный деятель. Вместе с женой Хеленой Рой-Рытард и Я. Ивашкевичем работал над либретто «Харнаси». Автор воспоминаний о Кароле Шимановском [см. 151].

170. «Редык» — отгон овец на летние пастбища. Имеется в виду пастушья мелодия, звучащая во время редыка.

171. Парадная половина крестьянского дома, которую открывают только в торжественные дни.

172. В цитируемой статье (без названия), написанной в 1921/22 г., композитор призывал оказать материальную поддержку музею имени Т. Халубиньского, который испытывал серьезные финансовые затруднения. Следующая статья «О гуральской музыке» (1924) посвящена деятелям культуры, прославившим в своих творениях народное гуральское искусство, и содержит анализ специфики этого искусства. Статья была опубликована в журнале «Pani» в 1924 г., № 8/9.

173. «Серег» (цепер) — пренебрежительное прозвище жителя равнин; «в своем симфо-ceperskim стиле» — Шимановский имеет в виду искажение гуральской музыки при исполнении ее жителями равнинных областей Польши.

174. Казимеж Пшерва-Тетмайер (1865—1940) — польский поэт, писатель. Представитель искусства «Молодой Польши». На его стихи Шимановский написал Шесть песен ор. 2 (1900—1902). Для поэзии Тетмайера характерны рефлексия, тонкая передача настроения через пейзаж. Вершина его творчества — наряду с некоторыми стихами — сборник рассказов «На скалистом Подгалье» (1903—1910), в котором писатель обратился к хорошо знакомому ему миру польских Татр, их природе, обычаям и легендам. Писатель широко пользуется фольклорными мотивами, мастерски воспроизводит гуральский диалект. К этому циклу рассказов примыкает исторический роман «Легенда Татр» (1910/11) о крестьянских восстаниях и войнах середины XVII в. Большинство прозаических произведений Тетмайера переведено на русский язык в начале XX в.

175. Название горы в Татрах.

176. Филиппо Томмазо Маринетти (1876—1944) — итальянский писатель, основоположник и теоретик футуризма в европейской литературе и искусстве. В 1909 г. опубликовал первый «Манифест футуризма».

177. Станислав Виткевич (1851—1915) — критик и художник-реалист, создавший теорию «закопанского стиля». Он утверждал, что стиль деревянной архитектуры, сложившийся в селениях польских горцев — гуралей, — несет в себе черты общенациональные, и именно на его основе должен возродиться новый, общепольский стиль. Эти идеи сформулированы в книге «На перевале» («Na przełęczy»), снабженной собственными иллюстрациями автора. Сходные идеи создания общепольского стиля в музыке через элементы наименее затронутого цивилизацией гуральского фольклора развил в своем творчестве Кароль Шимановский в 20-е гг.

178. Оскар Кольберг (1814—1890) — польский этнограф и композитор. В разных районах Польши им записано свыше 15 000 мелодий народных песен и танцев.

179. Ян Клечиньский (1837—1895) — музыкальный критик, пианист, композитор. В 1877—1893 гг. редактор музыкального журнала «Echo Muzyczne». Первым заинтересовался гуральской музыкой, опубликовал статью «O muzyce góralskiej» («О гуральской музыке». — In: Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego». Kraków, 1888). Расширенная редакция статьи с добавлением мелодий вышла отдельным изданием: «O muzyce podhalanskiej» («О музыке Подгалья», 1888). Именно этим изданием воспользовался Шимановский, сочиняя свои Вариации на польскую народную тему h-moll, op. 10.

180. Зофья Стрыеньская (род. 1894) — художница. Занималась живописью, книжной графикой, сценографией, проектировала плакаты и художественные ткани; пользовалась большой известностью в 1920—1930-е гг. Важнейшие работы: серии «Польские танцы» (1922), «Славянские божки» (1935), «Пасха» (1917/18).

181. Фелек — Феликс Беднарчик, слуга Шимановского в Закопане.
182. Кристина Гжибовская-Домбровская (Киця) — племянница композитора, дочь его младшей сестры, Зофьи Шимановской.
183. Имеется в виду ответ на анкету «О романтизме» («Muzyka», 1928, № 7/9) и статья «О романтизме в музыке» («Droga», 1929, № 1, 2) [см. 52].
184. Анна Ивашкевич — жена писателя Я. Ивашкевича. В 30-е годы Я. Ивашкевич был сотрудником польского посольства в Копенгагене. При его содействии состоялись концерты Шимановского в Скандинавских странах.
185. Старший брат Шимановского Феликс (Фелек) был уже неизлечимо болен (умер весной 1933 г.).
186. «Березняк» («Brzezina») и «Барышни из Вилька» («Panny z Wilka») — рассказы Ивашкевича, опубликованные в 1933 г.
187. Пьер Монтё исполнил Четвертую симфонию Шимановского 3 и 4 марта 1934 г. в Голландии; сольную партию исполнял автор.
188. Артур Родзиньский (1894—1958) — польский дирижер, работавший в США. Переписывался с Шимановским по поводу исполнения музыки его балета «Харнаси». Премьера состоялась 4 февраля 1937 г.; Кливлендским оркестром дирижировал А. Родзиньский. Умирающий композитор слушал этот концерт по радио.
189. Ян Сметерлин (р. 1892 г.) — английский пианист польского происхождения, ученик Годовского, друг Шимановского и исполнитель его произведений. Сметерлину посвятили свои сочинения Шимановский, Равель, Дюка.
190. Имеется в виду Концертино для фортепиано с оркестром, проект написания которого возник в 1934 г. Тогда же и в 1935 г. были сделаны наброски и, по свидетельству секретаря Шимановского Леонии Градштейн, почти закончен черновик Концертино. Рукопись произведения сгорела в Национальной библиотеке в сентябре 1939 г. В данный фрагмент, заимствованный из сборника «Избранные статьи и письма Шимановского» в переводе А. Фарбштейна, внесены уточнения и поправки по публикации этого письма в журнале «Ruch muzyczny», 1962, № 6, s. 14—15.
191. Речь идет о Дороти Джордан Робинсон — богатой американке, меценатке, поклоннице музыки Шимановского (ей композитор посвятил свою оперу «Король Рогер») и об Ирене Уорден — богатой американке польского происхождения, субсидировавшей Шимановского в период работы над балетом «Харнаси», который ей и посвящен.
192. «Небожественная комедия» — драма крупного представителя польского романтизма Зигмунта Красиньского (1812—1859).
193. Мари Вигман — немецкая танцовщица, одна из основоположниц «танца модерн».
194. Владислав Скочиляс (1883—1934) — польский график, создавший свои основные работы в 1920—1930-е гг.; в его искусстве ощущается живой дух гуральского народного творчества.
195. Владислав Оркан (псевдоним; настоящее имя и фамилия: Францишек Смречиньский; 1875—1930) — писатель. Известность ему принесли сборники рассказов: «Новеллы» (1898), «Над обрывом» (1900) и особенно романы «Батраки» (1900), «В Розтоках» (1903), «В старину» (1912) и др., в которых правдиво показана трудовая жизнь польского крестьянства.
196. Сергей Лифарь (р. 1905) — танцовщик, участник «Русских балетов» С. Дягилева, затем балетмейстер Парижской оперы. После того как Шимановский показал ему свой балет «Харнаси», Лифарь совершил поездку в Польшу, где познакомился в Закопане с гуральской народной музыкой и встречался с Л. Шиллером. Для Лифаря, исполнившего в парижской постановке «Харнаси» роль главного харнася-разбойника, композитор ввел новые сольные номера и несколько изменил сценарий.
197. Ирена Лорентович — художница по театральным костюмам и сценографии, ученица Леона Шиллера.
198. Ян Лехонь (1899—1956) — поэт; принадлежал к литературной группировке, сложившейся вокруг журнала «Skamander». В 1930-е гг. — атташе по вопросам культуры польского посольства в Париже. Принимал деятельное участие в парижской постановке «Харнаси».
199. «Курпёвская свадьба» — представление в народном стиле на либретто

В. Скерковского, известного собирателя курпёвского фольклора. Из его собрания Шимановский заимствовал мелодии для своих «Курпёвских песен» (см. об этом ниже в статье Яна Стеншевского «Курпёвский фольклор в творчестве Кароля Шимановского»).

200. Мария Махницкая — дальняя родственница Шимановского, в 30-е гг. жила в Закопане. С Шимановским ее связывала сердечная дружба; сохранилась их переписка.
201. Шимановский был вынужден отказаться от «Атмы», ибо был не в состоянии платить за ее аренду.
202. Судьба библиотеки и вещей Шимановского, оставленных композитором в Закопане, долгое время оставалась неизвестной. Лишь в 70-е гг. закопанский архив Шимановского был полностью разыскан и передан в мемориальный дом композитора «Атма» [см. 146].
203. Л. Градштейн — секретарь Шимановского с 1931 г., сестра композитора А. Градштейна. Когда здоровье композитора резко ухудшилось, Градштейн ухаживала за больным, дважды была с ним на швейцарской Ривьере (Грасс) и перевезла его в Лозанну. Градштейн написала в соавторстве с Е. Вальдорфом книгу «Горькая слава» о последних годах Шимановского [см. 91].
204. Марсель де Вальмалет — импресарио, владелец концертного бюро в Париже.
205. Эскизы балета «Одиссей» были подарены композитором его знакомой И. Познаньской-Ландсбергер, которая часто навещала Шимановского в Грассе в феврале 1937 г. Рукопись была утеряна во время войны.

# Статьи и исследования

*И. Никольская*

# Творческий путь Кароля Шимановского

Когда в Польше в 1906 году впервые прозвучали произведения Кароля Шимановского, передовая музыкальная общественность восприняла их как начало новой эпохи в истории национальной музыкальной культуры.

Шимановский вошел в польскую музыку в период ее известного застоя, в момент инертного отношения польских музыкантов к развитию музыкального искусства в других странах. Даже творчество крупных композиторов конца XIX — начала XX века В. Желеньского и З. Носковского стояло в стороне от магистральных путей французской, русской, немецкой музыкальной культуры. Молодой польский композитор не видел в современной отечественной музыке традиций, достойных продолжения, — лишь далекая звезда Шопена указывала ему дорогу в искусстве. Поставив перед собой цель преодолеть ограниченность и провинциальность польской музыки, Шимановский следовал примеру Шопена, сумевшего наполнить формы и жанры народного творчества общечеловеческим содержанием. И Шимановскому удалось ликвидировать разрыв, отделявший польскую музыку от передовой, творческой мысли своего времени; он возвысил национальную музыку до европейского масштаба.

С самого начала творческого пути Шимановский был внутренне ориентирован на широкий охват явлений инонационального современного искусства, своеобразно преломленного в его сочинениях. С точки зрения художнического мировосприятия Шимановский скорее художник обобщающего, синтезирующего типа; индивидуальность его стиля рождается на стыке различных музыкальных тенденций прошлого и современности.

Творческая эволюция Шимановского, сложная и неоднопланова, проходит несколько периодов. В первый (1900—1913) происходит становление творческой личности и стиля композитора, освоение различных традиций европейской музыки, преимущест-

венно русской и немецкой (1900—1909), затем появляются первые крупные и художественно значительные сочинения (1909—1913).

В зрелом творчестве выделяются еще два периода: 1913—1920-е годы, отмеченные интересом к античной и древневосточной тематике, к разработке колористической звуковой палитры оркестра, 1920—1937-е годы — период увлечения древними пластами польского фольклора, что сближает Шимановского с исканиями современников— Б. Бартока, Л. Яначека, Д. Энеску, М. де Фальи и др.

В период становления предметом горячего поклонения Шимановского было творчество А. Н. Скрябина, казавшееся тогда откровением, возвещавшим «новую эру» и указывающим путь, «по которому отныне пойдет дальнейшее развитие мировой музыки» [31, с. 82]. Можно предположить, что известную роль в этом увлечении сыграл Феликс Михайлович Блуменфельд — родственник Шимановского, поклонник творчества Скрябина и известный интерпретатор его произведений, дирижировавший премьерой Третьей симфонии Скрябина в 1906 году и вторым исполнением «Поэмы экстаза» в 1909 году в «Русских концертах».

В первом опусе юного Шимановского (девять прелюдий для фортепиано) уже намечены две основные разновидности лирической эмоции, которые отныне будут господствовать в его музыке. Речь идет о состояниях статической чувственной созерцательности (прелюдии № 3, 9) и романтико-патетической устремленности с кульминацией взрывчато-спонтанного или экстатического характера (прелюдии № 1, 2, 7, 8). Если выразительность прелюдий первого типа напоминает прелюдии-состояния Шопена, то прототипом второй разновидности явно послужили опусы Скрябина. Сходные лирические настроения доминируют и в Этюдах, ор. 4, Шимановского, и в его фортепианных «Вариациях» ор. 3 и других ранних сочинениях.

В период занятий у З. Носковского произошло сближение Шимановского с молодыми композиторами, объединившимися впоследствии в содружество «Молодая Польша в музыке». В него входили: Мечислав Карлович, Людомир Ружицкий, Гжегож Фительберг и Аполинарий Шелюто. «Молодая Польша» не стремилась к выработке единого стиля в музыке, пристрастия и вкусы ее представителей были порой противоположными. Однако эстетика «Молодой Польши» как передового художественного течения того времени в литературе и изобразительном искусстве, течения, претворившего идеи импрессионизма, символизма и других современных направлений, сыграла, пожалуй, определяющую роль в формировании творческих идеалов молодых композиторов *. В искусстве «Молодой Польши», созданном выдающимися лите-

* Подробнее об этом см. ниже, в статье Т. Хылиньской «Шимановский и художественные искания „Молодой Польши"».

раторами Я. Каспровичем, Т. Мициньским, К. Тетмайером, С. Жеромским, драматургом и художником С. Выспяньским, живописцами Ю. Мехоффером, Я. Мальчевским, В. Войткевичем, Я. Станиславским, скульпторами К. Дуниковским, А. Замойским, В. Шимановским и другими, принято выделять два этапа. Первый, примерно с 1890 по 1900 год обычно называют декадентским; он отмечен упадническими настроениями. Меланхолия, тоска, мотив разочарования в произведениях Тетмайера, трагическое одиночество в стихах Каспровича, уход от современности в экзотику Востока у Мициньского — вот некоторые типичные аспекты младопольской литературы тех лет. Но наряду с этими настроениями в искусстве «Молодой Польши» все чаще звучит мотив торжества творческих начал в человеке, устремленности его в светлое будущее.

Как справедливо отмечает И. Нестьев, искусству поэтического декаданса были свойственны художественные крайности: «с одной стороны, пристальный интерес к уродливым, низменным, дисгармоничным явлениям жизни [...], с другой — утопическая устремленность к свету, экстатической праздничности, символической «революции духа». В этих крайностях выражалось тревожное, нервно-экзальтированное восприятие жизни, катастрофическая кризисность эпохи» [24, с. 16].

Выразителем сложных, противоречивых духовных исканий польской художественной элиты первого периода «Молодой Польши в музыке» стал Мечислав Карлович. Его романсы на тексты младопольских поэтов, симфонические поэмы «Станислав и Анна Осьвецим» (1906—1907), «Грустный рассказ» (1908) и др. проникнуты своеобразной меланхолией с оттенком трагического надлома; причем эмоции безысходного страдания нередко переходят в противоположные, например, в восторженно лирические, близкие экзальтации. С другой стороны, Карловичу оказалась близка гуманистическая идея борьбы за новые жизненные идеалы, созвучные революционным настроениям 1905 года (симфония «Возрождение», 1901—1902). Младшие коллеги Карловича, Л. Ружицкий и К. Шимановский, также не избежали воздействия искусства рубежа веков: оба они написали немало романсов и песен на стихи поэтов «Молодой Польши». Шимановским в юности сочинены романсы на стихи К. Тетмайера (ор. 2), Я. Каспровича (ор. 5 и 6), Т. Мициньского (ор. 11 и 20), С. Выспяньского (ор. 18).

С самого начала творческого пути Шимановский проявил себя как тонкий лирик, способный отражать глубокие, сокровенные движения внутренней жизни человека. Лирика во всех романтических аспектах — одухотворенные картины природы, настроения одиночества, тоски, томления и т. д. — главное содержание вокальных циклов Шимановского *. В образном строе символистской по-

* В этот период Шимановским написано 50 романсов. Помимо младопольской поэзии, композитор использовал стихи немецких поэтов: Р. Демеля, А. Момберта, А. Пакета, Ф. Боденштедта, О. Бирбаума и др. Подробнее см. ниже, в статье Г. Тараевой.

эзии Шимановского особенно привлекали экзальтированные чувства, мистическая таинственность, экстатическое преклонение перед природой, космосом, вселенной. Подобные мотивы находят отражение и в инструментальных сочинениях композитора.

Если мироощущение и эстетические взгляды Шимановского и его коллег самым тесным образом были связаны с искусством «Молодой Польши», то их музыкальные пристрастия сосредоточились в сфере современной немецкой культуры, что оказалось весьма существенным для стилистики творчества польского мастера. Немецкая музыка с ее чрезвычайно развитой и совершенной техникой композиторского письма, продемонстрированной Вагнером и Р. Штраусом, казалась в те годы Шимановскому и другим композиторам «Молодой Польши» вершиной музыкального искусства, к достижению которой нужно постоянно стремиться. Увлечению творчеством Вагнера, Р. Штрауса, М. Регера способствуют годы, проведенные в Вене, где Шимановский жил вместе с Г. Фительбергом (заметим, что и М. Карлович и Л. Ружицкий получили немецкое музыкальное образование). Но вместе с тем в творчестве Шимановского, с детства воспринявшего русскую музыку, немецкие влияния причудливо сплетаются со славянскими — с культом Шопена и Скрябина.

Образно-эмоциональная близость к творчеству Скрябина, проявившаяся уже в юношеских прелюдиях Шимановского, с годами углубляется. Речь идет не только об отмечавшихся в музыковедческой литературе совпадениях в области гармонии [46, с. 375—433], но и о сходстве типов симфонизма. Сходство это во многом обусловлено общностью психического склада и аналогичными эстетическими представлениями об искусстве, в частности представлением о всеобъемлющей миссии искусства, которое понималось как созидательная, обновляющая сила, а творчество — как «сжигающее безумие и экстаз» [см. 29, с. 95]. Тяготея к эмоционально-действенному симфонизму скрябинского толка, насыщенному динамической устремленностью к экстатическим кульминациям с их многократными лирическими отстранениями, Шимановский самым причудливым образом совмещает эти симфонические принципы с оркестровой техникой (отчасти с гармонией и расширенной трактовкой лада) Рихарда Штрауса, с цикличностью и фактурой в духе Макса Регера (Вторая симфония, Вторая соната) *. Однако как же далек субъективно-символический тип симфонизма Шимановского от объективно живописного программного симфонизма Штрауса, от архитектонически уравновешенных музыкальных высказываний Регера!

* Массивность, известная тяжеловесность оркестровой фактуры в духе Р. Штрауса и тяготение к полифонической и вариационной технике регеровского происхождения сохранились у Шимановского и в зрелом творчестве несмотря на его жгучее желание освободиться от «бремени немецкого духа». Воздействие немецких неоромантиков в наиболее чистом виде сказалось на Концертной увертюре (ор. 12) и Первой симфонии (ор. 15), а также на опере «Хагит».

В области симфонизма вершинами первого периода творчества стали Вторая симфония, ор. 19 (1909—1910), и Вторая соната для фортепиано, ор. 21 (1910—1911).

В строении этих произведений, наследующих брамсовско-регеровские принципы композиции, много общего. Вторая симфония включает в себя сонатное allegro и Вариации, последняя вариация вырастает в финальную фугу. Соната построена аналогичным образом: последняя вариация также написана в форме фуги.

Эмоциональная выразительность Второй симфонии воплощает излюбленные Шимановским сферы лирики и оттеняющей ее скерцозности. Собственно, весь тематический материал симфонии можно разделить на лирическую сферу, оттенки которой весьма многообразны (созерцательность, почти скрябинские полетность и экстатичность и т. д.), и скерцозную, включающую в себя изысканно утонченные виды танцевальности (Менуэт и Гавот в Вариациях). Кроме того, скерцозность в первой части отклоняется и в сторону героики (исключительно редкий случай в творчестве Шимановского). Перечисленные выше образные пласты окончательно формируются уже в экспозиции Allegro moderato, а в разработке лишь доводятся до своего логического кульминационного пункта.

Отсутствие конфликтных образных сфер в симфонии сказалось на особенностях формообразования и способе развития материала. Созерцательность, свойственная музыкальному мироощущению Шимановского, любование изысканно цветистыми нюансами звучности, длительные экстатические «парения», слабо выраженный контраст различных образных сфер — все эти качества превращают конструкцию сонатной формы первой части Второй симфонии в цепь волнообразных эпизодов, построенных по принципу нарастаний и спадов. Тем самым грани сонатной формы оказываются совершенно размытыми непрерывным потоком модулирующего хроматического процесса. Так, главная партия структурно разомкнута и сразу переходит в развивающую фазу; аналогично разворачивается побочная партия; разработка слита с экспозицией, а реприза — с разработкой (реприза не тональная, но тематическая; основная тональность появляется в последних тактах коды). Заметим, что все эти черты сонатной формы, типичные для данной эпохи, сохранятся в дальнейшем у Шимановского во всех монументальных сочинениях.

Как и у Скрябина, ощущение динамичности рождается здесь общей наэлектризованностью, особым беспокойством музыкальной ткани, частыми импульсами и быстрыми переменами. Многоволновость, обилие динамических переключений, выражающееся в резких фактурных перепадах — от tutti оркестра к прозрачным, почти нематериальным звучаниям, — создают впечатление импровизационности музыкального высказывания.

Особое значение приобретают кульминационные зоны, в которых сосредоточивается вся сила эмоции, — большинство кульминаций в произведениях Шимановского выдержано в экстатическом

духе (как не вспомнить в связи с этим кульминации grandioso Скрябина, например, в Третьей симфонии, от такта 662) *.

Лирическая и скерцозная сферы господствуют и во второй части. Здесь необходимо отметить характерный для музыки Шимановского прием отстранения: речь идет о неожиданных, как бы неподготовленных переходах из одной образной сферы в другую. Такие внезапные переходы неоднократно встречаются и в Вариациях. Например, в третьей вариации (цифра 20) **, где легкие, порхающие, изящные движения скерцозного фрагмента сменяются страстной выразительностью кантилены; или в шестой вариации, где после бурного нарастания вместо ожидаемой кульминации следует типичное для Шимановского cantabile (один такт после цифры 46). Такая, словно нарочитая внезапность при «выключении» или «включении» tutti оркестра, неожиданные исчерпания энергии звукового процесса характерны также и для Скрябина; но у Шимановского взрывчатость, динамические контрасты фактурных масс имеют основополагающее значение — этими приемами он пользуется шире и разнообразнее. Здесь, видимо, сказывается и творческая индивидуальность, и различие художественных задач: противопоставление широких экстатически восторженных кантилен подвижным скерцозным темам или изящной танцевальности с ориентальным оттенком происходит у Шимановского чаще и более прихотливо, нежели чередование скрябинских образов «высшей грандиозности» и «высшей утонченности». Помимо приема отстранения во Второй симфонии откристаллизовался один из основополагающих для симфонизма Шимановского метод «жанровой модуляции» ***.

Достаточно индивидуально на этом этапе проявились и процессы темообразования: сформировались оригинальные решения в области формы, в частности — вариационного цикла ****. С точки зрения тематизма Шимановский, в отличие от Скрябина с его стремлением к кратким мелодическим мотивам-знакам, привержен к протяженным, широко льющимся чувственным кантиленным мелодиям, которые, однако (это составляет особенность Шимановского), делятся на несколько (4—5) элементов, и каждый из них в контексте развития становится основой для возникновения новых тем и их вариаций.

Музыкальная ткань партитуры Второй симфонии насыщена полимелодикой и полифоничностью. Преобладают наложения, каноны и контрапунктические сплетения различных тематических элементов. Оркестровая фактура Второй симфонии по-регеровски полифонична, чем существенно отличается от фактуры Вагнера и Р. Штрауса. Она приближается к моделям последних только в

* См.: Скрябин А. Третья симфония. Партитура. — М., 1961.

** См. изд.: Szymanowski K. II Symfonia. Partytura. — Kraków, 1957.

*** Имеется в виду жанровое переосмысление музыкального образа.

**** Сравнительный анализ вариационной техники Регера и Шимановского содержится в статье Э. Клемма [169, s. 142—160].

кульминационных зонах, в которых сплетение множества мелодических линий приводит к плотной, внутренне насыщенной фактуре.

Иные истоки питали первую оперу Шимановского «Хагит» (1912—1913). Сочинявшаяся почти вслед за Второй симфонией опера базируется на принципах музыкальной драмы Вагнера и его последователя Рихарда Штрауса. Подобно «Электре» или «Саломее» Штрауса, одноактная опера Шимановского не имеет вступления, в ней нет последовательно выдержанного деления на номера, что подчеркивается отказом от каденций; основными, хотя и не единственными вокальными формами являются монологи и диалоги. Развитие музыкального конфликта драмы, опять же как в «Электре» или «Саломее», воплощается в противопоставлении диатоники и хроматики. Шимановский считал, что никакой атональности ни в его опере, ни в операх Штрауса нет, хотя определить тональность в обширных хроматических фрагментах «Хагит» порой невозможно. По поводу соотношения тонально определенных и хроматически переусложненных фрагментов в сочинениях Штрауса композитор писал: «Драматичность содержания его (Р. Штрауса. — *И. Н.*) произведений <...> подразумевает определенную тональность как норму, основное, естественное состояние, даже самые далекие отклонения от которого обусловлены глубиной психологического конфликта. Таким образом, дело здесь <...> не в окончательной замене одной звуковой системы другой (например, в сторону атональности или политональности как ведущих формообразующих принципов), но лишь в необыкновенно смелом, «эволюционном» обогащении существующих уже средств» [166, s. 110]. Именно такой подход к антитезе «диатоника — хроматика» демонстрирует и Шимановский в своей опере. Это противопоставление имеет значение как для обрисовки сценических ситуаций и каждого конкретного персонажа, так и для чисто музыкальной логики.

Партия Хагит в масштабах оперы, несомненно, более диатонична по сравнению с партией старого царя (см., например, песню Хагит в F-dur или ее дуэт с молодым царевичем) и в этом смысле противопоставлена его партии. Столкновение двух миров — старого, уходящего, воплощенного в остродиссонантной образно-звуковой сфере старого царя, и молодого, прекрасного, идущего ему на смену (например, в хоре прославления юного царевича в ликующем E-dur), — также передается через ладотональную антитезу. Существенно, что ладовые метаморфозы чутко отражают все тонкие психологические повороты в развертывании сценического действия. Например, первое тональное прояснение наступает в диалоге старого царя с врачом тогда, когда речь заходит о Хагит.

Антитеза «диатоника — хроматика» лежит и в основе психологической характеристики всех главных персонажей. Как и у Штрауса в музыкальных портретах Клитемнестры, Электры, Эгиста, Ирода, Саломеи, у Шимановского в образах противостоящих друг другу героев эта антитеза призвана отражать развитие действия, поступков, чувств. Тональное прояснение происходит в тех

случаях, когда герой внутренне осознает свою правоту (будь то непреклонность Хагит, не покорившейся старому царю, или сладостные мечты последнего о мести). Аналогии этому можно найти и в операх Штрауса: смена хроматического модуляционного процесса утверждающим звучанием мажора наступает в моменты, когда страстное устремление Электры к торжеству справедливости входит в кульминационную фазу или когда любовь Саломеи выливается в патологическое желание обладать головой Иоканаана.

Следует, однако, отметить, что Шимановский не достигает штраусовской органичности — далеко не убедительны в музыкальном отношении у Шимановского переходы из запутанных лабиринтов хроматики в сферу диатоники. Не до конца последователен Шимановский и в жанровой трактовке музыкальной драмы. Видимо, не во всем соглашаясь с эстетическими принципами немецкой современной оперы, польский композитор как бы остановился на полпути. Поэтому в его опере нашли применение и некоторые традиционные оперные формы, например, любовный дуэт Хагит и царевича, финальный хор, песня Хагит и т. д.

Во второй и третий периоды творчества Шимановского основополагающим оказалось влияние второго периода искусства «Молодой Польши» (1900—1910) — отсюда интерес к античности и другим древним культурам, идеи создания современного национального стиля и культ народного гуральского искусства.

Эти постулаты «Молодой Польши», воплощенные в литературе, архитектуре и изобразительном искусстве, вдохновляют Шимановского на разных творческих этапах: 10-е годы определяются воздействием античной и ориентальной культур, 20—30-е годы — гуральского народного искусства.

В начале нового столетия Шимановский серьезно изучает философию и искусство античности, Возрождения и Древнего Востока. Поездки в Италию, Алжир, Тунис и на Сицилию, а также обширная литература познакомили композитора с совершенно новым для него кругом идей и представлений, что вскоре не замедлило сказаться на его творчестве. Поиски Шимановского сосредоточились в кругу проблем искусства; композитор далек от событий, происходящих в мире. Между тем перед лицом катастрофы (приближался 1914 год — начало первой мировой войны) многие художники искали несокрушимые нравственные ценности. Эти духовные ценности Шимановский нашел для себя в памятниках древней культуры — античности и Востока. В их прославлении Шимановский видел цель творчества, ибо в его представлении бессмертными были лишь памятники древности.

Свое внимание он сосредоточил на внутренней эмоциональной жизни, развивая собственную «религию искусства», которая представляла «культ ницшеанской дионисийской мистики с оттенком чувственности» [122, s. 107] и нашла самое сильное выражение в Третьей симфонии, опере «Король Рогер», а также в философском романе «Эфеб». Восхищение таинственной, до конца непостижимой и загадочной красотой мира стало ведущей темой Третьей симфо-

нии, Первого скрипичного концерта, навеянного стихотворением Т. Мициньского «Майская ночь», и многих вокальных циклов.

Замысел оперы «Король Рогер» (авторы либретто Шимановский и Я. Ивашкевич) возник в Елизаветграде. Композитора захватила необычайная красочность сицилийской древности: своеобразное и причудливое переплетение различных культур — арабской, эллинской и эпохи раннего христианства. Сущность конфликта «Короля Рогера» — борьба различных философских взглядов, представленных в опере символическими образами. В результате этой борьбы происходит возрождение дионисийского культа в период раннего христианства византийской культуры *. Служитель раннего христианства Рогер II не в силах устоять перед прекрасной религией Диониса, воспевающей красоту и гармонию мироздания.

В 1911 году появился первый цикл романсов Шимановского на тексты персидского поэта Хафиза-Ширази — «Любовные песни Хафиза» для голоса и фортепиано, ор. 24, а в 1914 году — второй цикл для голоса и оркестра, ор. 26. Восточная и античная тематика преобладают в 1911—1918 годы: «Мифы» для скрипки и фортепиано, ор. 30, «Метопы» для фортепиано, ор. 29, «Песни сказочной принцессы», ор. 31, «Маски» — три пьесы для фортепиано, ор. 34, Третья симфония («Песнь о ночи») на текст средневекового персидского поэта Джалаледдина Руми (1207—1273), ор. 27 (в переводе Т. Мициньского), романсы на стихи Р. Тагора, ор. 41, трехактная опера «Король Рогер», ор. 46 (1918—1924), и др.

Кроме увлечения экзотикой, в духовной жизни композитора в эти годы происходят не менее важные события. Знакомство с музыкой Дебюсси и Равеля, а также с балетами Стравинского (с «Петрушкой» — в 1913 году) раскрывает перед Шимановским новые музыкальные горизонты. Необычайно богатый и одновременно изысканный колорит оркестра, стихия ритмов, смелое, новаторское преломление национальных традиций — все это произведет огромное впечатление на польского композитора и оставит неизгладимый след в его творческом мышлении. Отныне и до последних лет жизни он будет настойчиво стремиться к преодолению немецких влияний.

Во второй период творчества сохраняется типичный мир лирики Шимановского: чувственная созерцательность, статика, с одной стороны, а с другой — романтическая полетность и пылкая экстатичность. Под влиянием искусства французских импрессионистов возрастает роль программности и звуковой изобразительности; отсюда частое применение различных пассажей — «игра фактурой», например, в «Мифах», «Масках», «Метопах». Шимановский как бы синтезирует в своем творчестве достижения Дебюсси и Скрябина: картинность звукового изображения, воспринятая от Дебюсси, сочетается с экстатическими порывами в скрябинском духе.

* «Соединение язычества с христианством, культа Диониса с культом Христа <...> выросло из духа эпохи. Из этого же эстетического источника возникло «Мученичество св. Себастиана» Дебюсси» [109, s. 8].

Индивидуальность гармонического стиля Шимановского также возникает как синтез открытий в этой области Дебюсси и Скрябина.

Диапазон аккордики у Шимановского чрезвычайно широк: многозвучия терцового склада сочетаются с созвучиями, состоящими из кварт, тритонов и септим. Шимановский широко употребляет ундецимаккорды, битональные и политональные структуры, так называемую «черно-белую» технику (техника черных и белых клавиш применяется для сочетания разных тональностей: в первом мифе, «Фонтан Аретузы», это a-moll и es-moll [см. подробнее 18, с. 273—275; 46, с. 400—404]).

Значительны достижения Шимановского в расширении выразительных возможностей скрипки. Его часто называют основоположником «скрипичного импрессионизма» [см. 169, s. 75]. Разнообразные двойные трели, двойные глиссандо, тремоло, флажолеты, использование крайних регистров, частые sul tasto и sul ponticello, четвертитоновые пассажи и т. д. — все эти средства способствуют созданию необычайно красочной звуковой гаммы («Мифы», «Ноктюрн и тарантелла», Первый скрипичный концерт).

Во второй период творчества колористические средства становятся главным фактором выразительности у Шимановского и способствуют укреплению избранной им формы вариационного типа, где суть изменений — различные модификации звучания («Навзикая» и «Остров сирен» из «Метоп»).

Черты этого периода особенно наглядно проявили себя в Третьей симфонии — «Песне о ночи». В этом сочинении, создававшемся в 1914—1916 годах, отразилось интуитивное стремление к свободе, предчувствие перемен, ощутимое в творениях Рахманинова и Скрябина. Образы ликующе-гимнического характера, которыми насыщена Третья симфония, позволяют назвать ее экстатической музыкальной утопией. Передавая состояние восторга, устремленности человеческого духа к постижению вечных тайн природы, эта поэтически утонченная «ночная музыка» воплощает в себе наслаждение гармонией мира и восторженный гимн человеку, постигающему необъятность Вселенной. «Психологизм этой музыки, — отмечал советский исследователь В. Бобровский, — причудливо сочетается с изяществом и утонченной красочностью. Отсюда возникает объединение стилистических влияний Скрябина и Дебюсси. <...> Шимановский близок утонченности Скрябина и одновременно пантеизму Дебюсси» [24, с. 114—115].

С импрессионизмом Шимановского связывает принцип чередования близких друг другу образов и вариационный тип развития, основанный на частой смене ракурсов освещения одного и того же образа, что ведет к повышению роли звукового колорита. Вариационность у Шимановского, так же как у Дебюсси и Равеля, зиждется на лейтинтонационном принципе, то есть на близости друг другу непрестанно варьируемых тематических построений всего произведения либо значительных его фрагментов (Третья симфония, Первый скрипичный концерт Шимановского). Такой под-

ход противоположен методу Скрябина, симфонические полотна которого развертываются в чередовании кратких лейтмотивов.

Сходство с импрессионизмом выявляется и в известной статичности музыкального процесса, когда внимание к нежнейшим изменениям одного состояния преобладает над действенностью развития, а движение, вернее его иллюзия, создается учащением и замедлением чередования интонационно близких образов.

Вместе с тем импрессионистский метод в чистом виде найти у Шимановского невозможно [см. 65, s. 184—226]. Более тесно соприкасается с ним композитор в миниатюрах («Метопы», «Маски»). В крупных же формах, помимо особого внимания к звуковому колориту, присутствует противоположная импрессионизму тенденция — стремление композитора передать максимальное лирическое напряжение. Это стремление и вносит в сочинения Шимановского элементы экспрессионизма — направления, обострившего до предела некоторые качества романтического искусства. Известная гипертрофия лирической экспрессии в творчестве Шимановского сравнима только с трактовкой лирики в музыке Скрябина.

Таким образом, в композициях Шимановского взаимодействуют различные эстетические тенденции и художественные стили. Это взаимодействие ощутимо и в особенностях тематизма, сочетающего импрессионистский тип развития с расчленением темы на действенные элементы, что проявляется уже во Второй симфонии, и в природе инструментальной колористики, где происходит оригинальное сопряжение утонченности, изысканности звуковой палитры, идущей от французской музыки, с массивностью фактуры, увеличением оркестрового аппарата, свойственным традиции позднего немецкого романтизма. В свою очередь, огромное, в духе Скрябина, эмоциональное напряжение с внезапными вспышками энергии выявило особую роль хроматизма, генетически связанного с «Тристаном и Изольдой» Вагнера.

Симфонизм Шимановского несет на себе печать монументальности, что типично и для предшествующего периода. Жанр Третьей симфонии довольно емкий. Сочетание поэмности и кантатности здесь по своей трактовке гораздо ближе к скрябинскому толкованию симфонической формы (например, в «Прометее»), нежели к ее импрессионистской интерпретации. Напомним, что и тип драматургии, так же как процесс развертывания динамического профиля формы, тяготеет у Шимановского к симфоническому методу Скрябина. Подчеркнуть этот момент тем более необходимо, что внешние признаки стилистического сходства с французской музыкой конца XIX — начала XX века заслонили для многих исследователей главные предпосылки симфонических исканий композитора, и этот период творчества (1913—1920) получил в польской литературе о Шимановском название «импрессионистского».

В эти годы излюбленным типом контраста для композитора остается противопоставление чувственной, романтически экзальтированной кантилены изысканным в колористическом отношении

скерцозным эпизодам, нередко ориентального характера. Так, в Третьей симфонии ориентальное скерцо составляет срединный эпизод одночастной формы, в Первом скрипичном концерте скерцозные фрагменты образуют сквозной образно-тематический пласт этого одночастного произведения, который чередуется с протяженно-распевными эпизодами. Жанровый контраст эмоционально-смыслового характера возникает, как и прежде, спонтанно. Композитор еще более широко использует жанровую модуляцию. В качестве примера можно привести переход скерцо в чувственную кантилену в начале среднего раздела Третьей симфонии (цифры 25—27) *; перевоплощения встречаются в Первом скрипичном концерте, где динамически активные темы вдруг становятся экстатически томными, а лирические откровения превращаются в изящные каприччио.

Обилие жанровых модуляций и прекрасных протяженных скрипичных мелодий — примечательные стилистические черты этого творческого этапа. И в этом — отличие Шимановского от Дебюсси, также воплощавшего во многих своих сочинениях пантеистический взгляд на мир, но весьма скупо включавшего в свои партитуры скрипичные соло **, ибо в целом ему чужда была «открытость» лирического высказывания.

Претворяя различные стилевые тенденции своей эпохи, Шимановский нередко преодолевает их рамки, создавая собственные приемы и методы формирования и развития музыкального материала. В связи с этим нельзя не отметить своеобразный процесс темообразования у Шимановского, в котором калейдоскопичность органично сочетается с широтой мазка, необходимой для больших полотен. В масштабах структуры целого такое сочетание приобретает весьма необычный облик.

Калейдоскопичность возникает как результат свободного оперирования тематическими ячейками, из которых в процессе развития формируются новые темы. В отличие от Второй симфонии, где темообразование вариационного типа соединялось с принципами мотивной разработки, вариационность Третьей симфонии, приближаясь к моделям восточной музыки, носит тотальный характер, объединяя в единое целое все этапы сочинения и полностью нивелируя сонатную схему.

Начиная с Третьей симфонии излюбленным приемом Шимановского становится вычленение одного из мотивов главной темы (как правило, заключительного) с тем, чтобы в процессе развертывания формы придать ему, вернее, образованным с его помощью тематическим структурам, первостепенное значение.

Новаторскими чертами отмечена конструкция крупной симфонической формы. Так, в одночастной, но состоящей из трех разделов Третьей симфонии присутствует как известная свобода из-

* См. изд.: Szymanowski K. III Symfonia. Partytura. — Kraków, 1967.
** См., например, соло скрипки в произведении: Дебюсси К. Море — М., 1962, ч. I (цифра 6).

ложения музыкального материала, так и моменты строгой структурной организации, что вызывает аналогии с трактовкой формы в архитектуре стиля «модерн».

Возникает даже впечатление импровизационности вследствие постоянной изменчивости, текучести, зыбкости контуров темы и ее многочисленных вариантов. Такое же ощущение рождает средний раздел симфонии (цифры 25—66) сугубо асимметричного строения, отдельные эпизоды которого объединяются тематическими арками, возникающими как бы в произвольных местах композиции (см. цифры 36 и 46, 50 и 61, 33 и 46, 38 и 56, 25, 41 и 59 и т. д.).

Принцип арки лежит в основе формообразования симфонии в целом.

Третий раздел ее построен как эмоционально-смысловая, но не тематическая реприза. Функцию последней выполняет кульминационная зона, которая повторяет на более высоком экспрессивном уровне кульминацию первого раздела (сравни цифры 18 и 92). В результате вырисовываются грани quasi-концентрической формы в микро- и макромасштабе. Асимметрия формы среднего раздела симфонии (цифры 25—72, включая связующее построение перехода к третьему разделу) упорядочена трехкратным появлением скерцозной темы, которая проходит полностью в начале и в конце раздела (см. цифры 25—28 и 59—68) и фрагментарно — в середине раздела (цифры 41—43). В макромасштабе формы опорными точками являются аналогичные по музыкальному материалу кульминационные зоны крайних разделов произведения. Именно дважды возникающая quasi-симметрия и держит каркас этой внутри нестабильной, свободно вариационной и асимметричной, но в целом завершенной композиции. Форме подобного типа, так же как и специфическому характеру темообразования в Третьей симфонии трудно найти аналогии в музыке того времени *.

Интонационной основой «национального» (третьего) периода творчества послужила народная музыка польских горцев — гуралей, наименее затронутая цивилизацией. Перелом наметился в двух вокальных циклах: «Слопевне», ор. 46-bis на тексты Юлиана Тувима и «Детские стихи», ор. 49, на слова К. Иллакович. Для вокальных циклов Шимановского начала 20-х годов характерны чистота и ясность фактуры, диатоничность мелодических оборотов, народные лады, особенно лидийский и т. п., иными словами — черты, свойственные польскому фольклору.

Продолжение и углубление фольклорной линии мы находим в более позднем сочинении композитора — в кантате «Stabat Mater», ор. 53 (1925—1926), для трех солистов, смешанного хора и оркестра. В своих воспоминаниях о польском композиторе в пе-

* К сходным выводам приходит советский музыковед Э. Волынский, который рассматривает форму Третьей симфонии в других аспектах, называя ее «монологической формой непрерывного развертывания» (см.: Волынский Э. О специфике симфонизма Шимановского. Рукопись).

риод работы над кантатой Я. Ивашкевич пишет о том, что Шимановский мечтал о своеобразном сплаве в одном сочинении музыки народной и церковной, о произведении, уходящем своими корнями в древние крестьянские обряды [см. 97, s. 72]. Религиозная образность для Шимановского фактически оставалась эквивалентной образам народной поэзии *.

Кантата Шимановского впитала в себя стилистические черты различных эпох и даже культур. В статье «„Stabat Mater" Кароля Шимановского» польский музыковед Леон Маркевич выявляет близость интонаций кантаты польским религиозным песням и гимнам XV—XVI веков; особенно отчетливо это сходство проявляется в завершающих оборотах-каденциях; с другой стороны, есть здесь и некоторые приметы польской танцевальной культуры [168, s. 6—7, 10—11]. В другой своей работе Маркевич показывает, как своеобразно в этом произведении преломились и традиции русского партесного пения, с которым композитор соприкасался в дни своей юности **. Таким образом, в «Stabat Mater» — одной из вершин не только творчества Шимановского, но всей польской художественной культуры XX века — в органическом единстве соединились самые разнообразные истоки: интонации народных и религиозных песен, ритмика народных танцев, русская плагальность, а также каденции в духе допалестриновской эпохи. Народные лады и классическая мажороминорная система соседствуют с элементами хроматического звукоряда, диссонирующей аккордикой, импрессионистско-колористической трактовкой инструментальных тембров. Наглядно проявляется своего рода синтезирующий метод работы композитора, умеющего на канве самых разнообразных истоков и традиций создать глубоко индивидуальное творение, отмеченное печатью высокого искусства.

Претворяя гуральский фольклор в своих сочинениях, Шимановский опирался на опыт Стравинского и Бартока. Подобно этим композиторам, Шимановский заново открывал богатые источники народной музыки, развивая ее ладовые особенности, наполняя свои произведения остросовременным звучанием. «Фольклорные» произведения польского композитора отличаются известной упрощенностью мелодики, прямолинейностью ритмов, шероховатостью и остротой гармонии. Типичными становятся жесткие политональные комплексы, остинатные повторы, архаические лады. Несомненно, что Шимановский использовал здесь многое из своей прежней манеры письма.

Сохранился и ведущий у Шимановского принцип темообразования, заключающийся в «выращивании» новых мелодических построений из элементов главной темы при структурной незамкнутости последней. Особая роль в формировании новых вариационных рядов и теперь принадлежит мотиву, завершающему тему. Композитор по-прежнему отдает предпочтение лирическим образам

* О фольклорных истоках «Stabat Mater» см. ниже в статье А. Калениченко.

** См.: Markiewicz L. Rosyjskie kadencje płagalne w «Stabat Mater» Karola Szymanowskiego. Рукопись.

(от утонченно-хрупких, порой призрачных, до экстатически-восторженных) и скерцозным, которые в этот период творчества насыщаются активным движением, моторикой. И все же сильный лирический накал определяет облик и этого творческого этапа.

Оставаясь в рамках лирико-скерцозного контраста, Шимановский не меняет ни основополагающего для него вариационного типа развития, ни главного драматургического приема — жанровой модуляции. Соответственно сохраняется и тип формы, где сонатность как бы поглощается вариационностью, а разработка заменяется кратким связующим построением (например, в первой части Четвертой симфонии); остается в силе принцип тематических, не тональных реприз. Правда, контуры формы сочинений в третьем периоде — сравнительно с предыдущим творческим периодом — прорисованы более рельефно и лишены асимметрии.

Произведения Шимановского «национального» периода можно условно разделить на две группы. Первая из них отталкивается от свободной разработки фольклора, от отдельных наиболее его характерных черт (Двадцать мазурок для фортепиано, ор. 50, 1925, Второй струнный квартет, ор. 56, 1927, Четвертая симфония для фортепиано и оркестра, ор. 60, 1932, Второй скрипичный концерт, ор. 61, 1932—1933). Во второй, опирающейся на цитирование фольклора, национальный материал диктует произведению свои конструктивные принципы (Шесть курпёвских песен для смешанного хора a cappella, 1929, Двенадцать курпёвских песен для голоса и фортепиано, ор. 58, 1930—1932, балет-пантомима «Харнаси», ор. 55, 1923—1931).

В первой группе сочинений композитор развивает народные интонации конкретных песен (средняя часть Второго квартета, Первая мазурка и др.), однако нигде народные мелодии не приводятся полностью. Как правило, у Шимановского из основной ячейки рождаются оригинальные мелодии непрерывного развертывания. В других сочинениях (например, во Втором скрипичном концерте и Четвертой симфонии) композитор вообще не цитирует, но активно использует и претворяет типично гуральские музыкальные приемы *: нисходящие акцентированные ходы с подчеркиванием лидийской кварты и другие интонации народных ладов, частые педали и остинато. Последние применяются с учетом традиций народного музицирования. Иногда с их помощью передается эффект звучания национального ансамбля или игры народного скрипача (см. среднюю часть Мазурки, ор. 50 № 1, цифры 36—40 Второго скрипичного концерта) **. Педаль нередко объединяет мелодии, звучащие в разных ладах (Мазурка, ор. 50 № 2, такты 53—56) или, напротив, обостряет битональные отношения (Мазурка, ор. 50 № 7, такты 28—32).

Темы образуются как сцеплением разных или вариантноподобных, но однородных в смысле народного колорита звучания моти-

* Подробнее об этом см. ниже, в статье Ю. Цибульской.
** В изд.: Szymanowski K. Violinkonzerte. — Kraków, 1976.

вов, например, тема из финала Четвертой симфонии, цифра 19*, так и сочетанием неоднородных мотивов — фольклорного и нефольклорного происхождения. Такова тема из Второго скрипичного концерта (цифры 1—3). В ходе ее доразвития, выдержанного в лидийском E, появляются столь характерные для стиля Шимановского 1913—1920 годов терцово-квартовые интонации. Любопытно отметить, что дополнение, сделанное Шимановским к теме из Второго скрипичного концерта, по интонационному составу совпадает с завершающим построением основной темы Третьей симфонии. Вероятно, речь идет о случайном совпадении; однако оно указывает на устойчивость, стабильность многих элементов интонационного словаря Шимановского.

Иную эстетическую цель преследовал композитор во второй группе произведений, и прежде всего в «Харнаси» — своеобразном памятнике гуральской культуре. Все в балете обусловлено народной традицией: и сюжет**, и хореография, и музыка. Музыка «Харнаси», по выражению А. Хыбиньского, является «этнографически точной» независимо от того, цитирует композитор или нет; в этой музыке невозможно ощутить что-либо чуждое гуральщине. «Любой, даже самый маленький мотив, ритмическая фигура или колорит звучания направляют музыкальное восприятие к культуре Подгалья» [70, s. 55—56].

Шимановский сознательно усиливает впечатление национального колорита, сплетая в полифонической ткани балета фрагменты различных гуральских мелодий. Часто он дробит народную мелодию на мотивы и из них составляет новые мелодии (по принципу калейдоскопа). В партитуре встречаются и страницы откровенной стилизации в духе народной капеллы Бартека Оброхты.

Фольклорные сочинения Шимановского произвели переворот в мышлении польских музыкантов того времени: он как бы по-новому ощутил и воплотил в своих композициях национальные ценности. Польский фольклор зазвучал свежо и современно. Метод работы Шимановского с фольклором активно разрабатывался молодым поколением польских композиторов еще при жизни композитора и был продолжен в 30—50-е годы***.

Каждый период творчества польского мастера имеет непреходящую ценность: художник создавал значительные творения на всех этапах творческого пути. Шимановский по-своему чувствовал эпоху, ощущал современный пульс жизни и был при этом вечным и убежденным романтиком, поклоняющимся Красоте. Несмотря на сложную стилистическую эволюцию, творчество композитора, в сущности, удивительно цельно: оно служит прекрасному, воспевает радость, добро, гармонию мироздания. Композитор не принад-

* См.: Шимановский К. Симфония № 4, партитура. — М., 1967.

** Незамысловатый сюжет дал композитору возможность показать ряд поэтических картин из жизни гуралей: свадебный обряд, пение пастухов, пляски и танцы крестьян, разбойников и т. д.

*** О влиянии творчества Шимановского на польских композиторов в период между первой и второй мировыми войнами см. ниже, в статье З. Хельман.

лежал ни к одному художественному направлению своего времени, но смело и новаторски использовал любые средства современного искусства, которые служили его эстетическому идеалу. И в этом своеобразном синтезе рождалась индивидуальность и неповторимость стиля Шимановского.

Шимановский стоит у истоков лирико-пейзажной и одновременно лирико-экспрессивной линий польской современной музыки. Для всех поколений польских музыкантов его творчество — критерий подлинно высокого искусства, ибо любая страница партитуры, любая строка фортепианной или скрипичной партии являет собой у Шимановского образец выдающегося композиторского мастерства.

*Т. Хылиньская*

## Шимановский и художественные искания «Молодой Польши»

К концу XIX века, когда музыкальная жизнь многих европейских стран переживала период расцвета, развитие культуры на польских землях тормозилось их подневольным политическим положением. Первые попытки создать систему музыкального образования в Варшаве и Львове (Краков долго еще оставался позади) относятся к 70-м годам прошлого столетия; тогда же оживляется исполнительская и нотоиздательская деятельность; возникают общества любителей хоровой музыки и музыкальные общества. Возрастает интерес к прошлому польской музыкальной культуры.

Вместе с тем в композиторском творчестве ощущается спад: наследие Шопена не нашло достойных продолжателей в польской музыке; ее почти не затронуло даже такое мощное течение, как поздний романтизм (Вагнер, Лист). Музыка Монюшко по своему стилю принадлежит в основном дошопеновской эпохе. Уровню развития польского музыкального сознания на рубеже XIX—XX веков вполне отвечали произведения Мендельсона, Россини, Шуберта, в лучшем случае — Шумана, в то время как французская музыка от Берлиоза до Дюка, Франка и Шарпантье оставалась полякам неизвестной. Неизвестно большинству было и творчество Скрябина. В глазах З. Носковского — воспитателя нескольких поколений польских музыкантов — Рихард Вагнер не заслуживал ничего, кроме издевки (Носковский высказался на этот счет в фельетоне, опубликованном в журнале «Nowa Reforma»).

На общем фоне полного непонимания и неприятия искусства Вагнера исключением была лишь небольшая статья «О современ-

ной опере, значении Рихарда Вагнера и „Парсифаля“» Леона Пининьского (1883). Спокойный тон его суждений и желание осмыслить новаторскую сущность музыки немецкого композитора находились в вопиющем противоречии с гораздо более популярными тогда претенциозными писаниями некоего Франтишека Былицкого.

В подобной обстановке творили композиторы, начинавшие свою деятельность в последнее 20-летие XIX века: Р. Статковский, С. Невядомский, И. Падеревский, З. Стоевский, Г. Мельцер, Ф. Нововейский, М. Карлович, Э. Моравский, В. Малишевский. Все они были одержимы идеей создания польской национальной музыки, но стремления их не имели под собой ни прочного эстетического обоснования, ни достаточной профессиональной базы; своими предшественниками они считали Шопена и Монюшко, не делая, однако, между ними никакого различия. Поэтому нет ничего удивительного, что их привлекательная на первый взгляд идейно-эстетическая программа носила на практике декларативный характер.

Элементы народной музыки в виде салонных штампов продолжали оставаться единственными признаками принадлежности к «национальному» течению. Модернизм в музыке понимали как новаторство ради самого новаторства и расценивали не иначе, как измену национально-патриотическому долгу.

Когда же на авансцену художественной культуры вышла «Молодая Польша» в литературе — поколение Я. Каспровича, Мириама (псевдоним З. Пшесмыцкого), С. Жеромского, С. Реймонта, С. Выспяньского, С. Пшибышевского и К. Тетмайера, — современные им композиторы оказались совершенно неподготовленными к новым творческим установкам.

В искусстве 1890—1918 годов, получившем наименование «Молодая Польша», преобладал символизм и происходило формирование качественно нового по отношению к предшествующему этапу художественного мышления. Художники стремились глубже понять психологию человека. Образно, поэтически осмыслялись духовные устремления, но при этом индивидуальным переживаниям придавалась нередко преувеличенно большая роль. В этот период создали свои лучшие произведения скульптор К. Дуниковский, живописцы Ю. Мехоффер, Я. Мальчевский, Л. Вычулковский, художник и драматург С. Выспяньский и др. *.

В музыке черты первого этапа развития «Молодой Польши» **

* В польском искусствознании для рассматриваемого периода употребляются такие наименования, как «модерн», «искусство периода “Молодой Польши”», «сецессия», «модернизм», «неоромантизм». При этом надо отметить, что термин «Молодая Польша» не равнозначен определению «модерн» или «сецессия», а включает их в себя как составную часть. — *Примеч. сост.*

** Первый, ранний этап «Молодой Польши» (1890—1900) был своеобразной «подготовительной стадией творчества поколения “Молодой Польши”, стадией, принципиально отличной от ее второго периода. Если первый период шел под знаком абсолютного неверия в жизнь, то второй — по утверждению польского исследователя В. Юшчака — под знаком такого же страстного жизнеутверждения» (см.: Juszczak W. Wojtkiewicz i nowa sztuka. — Warszawa, 1965, s. 23). — *Примеч. сост.*

наиболее ясно отразились в творчестве Мечислава Карловича. Только его искусство оказалось родственным основным устремлениям «Молодой Польши» и по своим общеэстетическим представлениям, и по типу творческой фантазии, особенностью которой можно считать символичность, глубоко личностный характер высказывания, наконец, своеобразный лиризм с прихотливой сменой эмоциональных состояний, порой близких к экзальтации. Карлович, однако, не возглавил никакого направления, которое бы стало примером для его поколения.

В этих условиях, очевидно, не музыкантам, но литераторам суждено было сыграть роль глашатаев своего поколения, своего времени. Когда в 1898 году известный публицист Артур Гурский * сформулировал основные принципы «Молодой Польши», он даже не попытался перенести их на музыкальное искусство.

О том, что музыка может занять достойное место среди других искусств, говорил только Станислав Виткевич.

Феликс Ясеньский ** пробовал сформулировать идейную программу для музыки в «Chimera», 1901 ***: «У нас много говорят и даже пишут о польской музыке. Но ведь таковой не существует, как не существуют польские изобразительные искусства. Из музыки только одно имя говорит что-то всем людям — имя Шопена <...> Национальный дух — понятие телесное, земное — для гениев — не более чем фундамент, но отнюдь не само здание. Быть национальным — не обязанность: не может же стать обязанностью обладание собственной плотью и кровью <...>. И то и другое — неопровержимая истина. И быть вне ее невозможно. <...> Можно стать, однако, национальным художником, многое сказать соотечественникам, но ничего не говорить чужеземцам, иноплеменникам. <...>. Художник обязан быть, прежде всего, самим собой, и только в таком случае он будет eo ipso **** национальным» [111, s. 341].

Подобные заявления находились в резком противоречии с реальной творческой практикой. В критике господствовало полное безразличие ко всему новому, современному. Показательно, что самый значительный польский художественный критик последнего 20-летия XIX века, Антони Сыгетыньский, несмотря на всю свою образованность, не увидел в новой музыке ничего положительного.

Он считал, что «современная музыка — не более, чем средство», способствующее распаду организма, слабости чувств, анар-

* Артур Гурский (1870—1959) — ведущий критик «Молодой Польши», автор драм, новелл, а также романа «Монсальват». — *Примеч. сост.*

** Феликс Ясеньский (1861—1929) — художник-график, известный коллекционер гравюры, художественный критик. — *Примеч. сост.*

*** Журнал «Chimera» — варшавское издание — идейно-художественный рупор идей «Молодой Польши». Подобный журнал («Życie») выпускался и в Кракове. — *Примеч. сост.*

**** этим самым *(лат.)*.

хии духа», — и призывал «нравственно осудить все эти болезненные порождения современной музыки» *.

Под «модернизмом» стали понимать эксцентричные поиски формальных средств, дразнящие диссонансы — все то, что шло вразрез с общепринятыми канонами музыкально прекрасного в тогдашней Польше. Упоминавшийся уже Ф. Былицкий прямо говорил «о вырождении слуха в новейших музыкальных течениях» [149, s. 133].

На рубеже столетий заявляет о себе новое поколение музыкантов. Из них следует назвать Г. Фительберга, Л. Роговского, А. Шелюто, К. Шимановского, Л. Ружицкого, А. Рубинштейна, П. Коханьского. Одновременно начинает деятельность первое поколение польских музыковедов — Г. Опеньский, З. Яхимецкий, А. Хыбиньский. В литературе уже выдвинулось новое поколение авторов — Л. Стафф, Б. Лесьмян, В. Берент, Т. Мициньский, С. Бжозовский, К. Ижиковский. Новому поколению композиторов многому пришлось учиться у литературы — «по своим устремлениям романтической, ярко национальной по содержанию и в то же самое время с ярко выраженной социальной направленностью» [176, s. 53].

После революционных событий 1905 года все чаще раздаются голоса, добивающиеся гражданских прав для музыкальной «Молодой Польши». В ответ на эти требования Варшавская филармония поручает Карловичу организовать концерт под девизом «Молодая Польша»; в программу предполагалось включить сочинения польских композиторов более умеренного направления — Т. Йотейко, В. Ландовской, И. Пилецкого, Ф. Старчевского и Ю. Вертхайма. Однако концерт не состоялся. Общественное мнение обвинило Варшавскую филармонию, которая всегда сознательно уклонялась от исполнения польской современной музыки, в отсутствии патриотических чувств. Чтобы оправдаться, филармония 6 февраля 1906 года устраивает концерт из сочинений молодых авторов — Г. Фительберга, К. Шимановского, Л. Ружицкого и А. Шелюто, символизировавших для польской общественности новое слово в развитии музыкального творчества.

Это был всего-навсего тактический ход — тем более эффектный, что названные композиторы уже успели несколькими месяцами раньше, по совету Фительберга, объединиться в «Товарищество молодых композиторов» со своим центром в Берлине. Благодаря соответствующим образом подготовленной прессе, концерт этой четверки получил довольно сенсационную огласку. Правда, Ружицкий и Фительберг дебютировали несколькими годами ранее; а летом 1905 года композиторы предстали перед общественностью как самостоятельное творческое объединение. «Товарищество» представляло собой не что иное, как издательский кооператив, в состав которого могли быть приняты новые члены. Основную свою

* Sygietyński A. Porachunki. — Kurier Warszawski, 1900, № 106.

цель «Товарищество» видело в том, чтобы приобрести независимость (добавим — рассчитывая на капитал мецената князя Любомирского) в области издания собственных сочинений и исполнения их за границей.

«Товарищество» не опубликовало манифеста, в котором были бы изложены идейно-эстетические художественные позиции его членов. Тем не менее единодушие участников «Товарищества» в отношении к задачам искусства несомненно. В 1907 году они официально выступили с общим заявлением против выпадов одного из ведущих польских критиков того времени — А. Полиньского. Последний обвинял молодых композиторов в пропаганде идей Вагнера и Штрауса, в «измене отечеству, делу которого верно служили Шопен и Монюшко». Шимановский и Фительберг категорически опровергли обвинение в открытом письме в редакцию «Kurier Warszawski». Протестуя против утилитарно-националистического подхода к музыке, они защищали свои права на творческую индивидуальность, свое право быть «европейцами»; впрочем, в то же время они заявляли, что желают служить польской музыке и считают себя ее представителями. Налицо несомненное сходство с идеями Ф. Ясеньского, утверждавшего, что «быть национальным — не обязанность <...>, это неопровержимая истина, быть вне ее — невозможно <...>. Художник обязан быть, прежде всего, самим собой» [111, s. 341].

Появившееся в 1906 году «Товарищество» в определенной степени отвечало общественной потребности в новой музыке, которая бы соответствовала духу времени. Однако понятие «Молодая Польша в музыке» было еще чересчур широким и неконкретным — формой, которую требовалось наполнить содержанием. Такое положение в общих чертах существовало и до знаменательного события — концерта 6 февраля 1906 года — и после первого публичного выступления «Товарищества». В 1907 году в театре «Stary» в Кракове был организован концерт «Молодой Польши». В программу вошли сочинения Ф. Шопского, Б. Рачиньского, З. Яхимецкого, Б. Валлек-Валевского, К. Шимановского, Л. Ружицкого и М. Свежиньского. В рецензии на этот концерт известный краковский музыкальный деятель Теофил Тшчиньский, отмечая, что понятие «Молодая Польша» ассоциируется с борьбой, с открытием новых путей в музыке, в этом плане особо выделял произведения Шимановского и Ружицкого.

В тогдашнем понимании объединение под эгидой «Молодая Польша в музыке» совершенно не означало общности стилистических или формальных приемов. Поэтому нетрудно понять Карловича, который подчеркивал, что ни к издательскому «Товариществу», ни к «Молодой Польше» не принадлежит. Действительно, «Товарищество» его сочинений не издавало, а само объединение композиторов М. Карлович понимал весьма условно, видя в нем прежде всего символ протеста против гегемонии школы Носковского. Отношение Фительберга, Шимановского и Ружицкого к искусству, их темпераментные выступления не находили в его урав-

новешенной натуре отклика. Несколько прохладное отношение Карловича к «Товариществу» обусловливалось и другими причинами — младшие его коллеги представляли новое поколение художников, переросшее идеологию первого этапа «Молодой Польши», в которой сложился Карлович, и тяготели к эстетике и стилистике более позднего этапа.

Вопрос об отношении Шимановского к эпохе, которую мы называем «Молодой Польшей», непрост и может составить предмет самостоятельной работы, здесь же целесообразно остановиться на художественном содержании его творческих исканий, раскрыть особенности его поэтико-философского мышления.

Юные годы Шимановского приходятся на период расцвета литературной «Молодой Польши». Известно, что композитор живо интересовался всем, что появлялось тогда в литературе, в частности поэзии. Так, в круг его чтения входили журналы «Chimera» и «Ateneum». Из только что вышедшего тогда романа В. Берента «Тлен» он выбирает стихотворение «Лебедь»; из всей поэзии Тетмайера его заинтересовало всего несколько стихотворений; поэтическим представлениям Шимановского больше отвечал возвышенно экстатический экспрессионизм Каспровича или мистический — Мициньского. Особенно же любил Шимановский современного немецкого поэта Рихарда Демеля. Сквозь лирический строй выбранной композитором поэзии откровенно проглядывает ницшеанский «философский ландшафт»: упоение своим величием в гордом одиночестве, преклонение перед тайной прекрасного и преходящего, перед загадкой Эроса. Настольной книгой юного Кароля были сочинения Ницше, и прежде всего «Так говорил Заратустра».

В поисках поэтических строк, которые могли бы лечь в основу его произведений, Шимановский обращался к стихотворениям, в которых характерные для «Молодой Польши» мотивы звучали наиболее отчетливо. Мы имеем в виду, например, мотив странствий, миф грехопадения и изгнания из рая, тему бегства и исканий, символику безвременья и возрождения; Шимановского привлекала поэзия, в которой говорилось о пустоте, оцепенении, безвоздушном пространстве, но вместе с тем и о бесконечности, вечной лазури и лучезарности, об окрыленности полета и прометеевском бунте. О том, что Шимановский не просто поддавался веяниям времени, «заигрывал с эпохой», свидетельствуют и его собственные поэтические опыты и сохранившиеся прозаические фрагменты. Больше всего они напоминают произведения Мициньского и Лесьмяна. Так, в «Повести о бродяге-фокуснике и семи звездах» Шимановского (1921), например, звучат нотки лесьмяновских «Легенд тоски», опубликованных в журнале «Chimera» в 1904 году. В духе «Молодой Польши» выдержаны и стихи, которые композитор начал писать рано и писал до 1918—1919 годов. Напомним относящийся к 1905 году (тогда у Шимановского умер отец) поэтический фрагмент «Последнее прощание».

После публикации в 1901 году «Ванды» Норвида в круг мотивов «Молодой Польши» входит тема праславянской истории; мно-

гих младопольяков начинает увлекать стремление раскрыть тайну происхождения польского народа, польской нации и ее культуры, найти ответы на вопросы о причинах утраты государственной независимости, но одновременно и о причинах национального возрождения, начавшегося на рубеже веков. Эта тема нашла наиболее полное отражение в трудах Станислава Виткевича, где он рисовал картины некой славянской Аркадии, благословенного заповедного уголка культуры и языка народа — прапольского и даже праславянского, сохранившегося на земле татринских гуралей. До 1920 года эта идея ничего не говорила Шимановскому. Для молодого музыканта, не имевшего возможности опереться на живые национальные традиции достаточно высокого профессионального уровня, идея народности в музыке могла означать, пожалуй, лишь еще одно ограничение, требовавшее включения фольклорных цитат для создания «видимости» в ущерб естественному развитию музыкального материала. Такое понимание народности как неорганичности (стилистического маньеризма) было абсолютно чуждо Шимановскому и в музыкальном и в поэтическом искусстве. Об этом он сам писал в романе «Эфеб» в 1918 году.

Одним из характерных моментов идеологии «Молодой Польши» стала идея возрождения христианства «для того, чтобы вложить в него новое содержание, — писал в очерке об идеологии «Молодой Польши» Ежи Квятковский, — открыть его для внешних воздействий, смягчить суровость и наполнить его радостью бытия, но вместе с тем — и углубить его мистику. Речь идет об учении св. Франциска, синкретическом * верования вроде эллинистического или индийского христианства в духе Т. Мициньского. Принципиальное воздействие на идеологию «Молодой Польши» оказал (среди прочего) также христианский модернизм, в частности мистическая религиозность Владимира Соловьева с его теориями богочеловека и панэротизма» **.

Таков был этот аспект духовного формирования «Молодой Польши», оказавший в определенный период влияние и на Шимановского.

Вернемся, однако, к кругу чтения композитора. Большое впечатление на Шимановского произвела книга «Рождение трагедии» Ницше, повествующая о дионисийском происхождении искусства, о природе таланта и творческой одаренности. Далее: «Культура итальянского Возрождения» Буркхардта, «Разговоры с Гете» И. П. Эккермана, дневник Бенвенуто Челлини с послесловием Гете об античном искусстве, «Леонардо да Винчи» Мережковского; из произведений Флобера, которого Шимановский особенно почитал, «Искушение святого Антония». Назовем кроме того также: «Ре-

* Здесь этот термин употреблен в значении смешения, неорганического слияния разнородных элементов в поздней античности (религиозный синкретизм эпохи эллинизма). — *Примеч. перев.*

** Kwiatkowski J. Od katastrofizmu solarnego do Synów Słońca. — Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej.— Kraków, 1977, s. 320.

нессанс» и «Воображаемые портреты» Уолтера Пэйтера*, «Из жизни идей» и «Соперники христианства» Тадеуша Зелиньского, «Добро в учении графа Толстого и Ницше» Льва Шестова. К этому следует добавить книги по истории, в том числе Древнего Рима, исследования по искусству, исламской религии; поэзию Хафиза, Руми. Об этих литературных интересах композитора мы знаем из его переписки; не исключено, что Шимановский был знаком и с трудами Вл. Соловьева и Вяч. Иванова.

Особо интересовало «Молодую Польшу» все связанное с античностью — ее философией, искусством. Известно, какое значение имела античность для творчества Шимановского. Знаменательно, что уже в ранних письмах Шимановского, относящихся к периоду его первой поездки в Италию, в 1905 году, звучит страстная любовь к Средиземноморью, а после возвращения домой мотив ностальгии, особенно по Сицилии — этой воображаемой Цитере европейских культур; в ней Шимановский увидел воплощение своих «бредовых видений, снов и грез о вечно прекрасном» [167, s. 36—37].

О том, что Шимановский не чужд был и идей культурного синкретизма, свидетельствуют роман «Эфеб» и либретто «Короля Рогера», а также многочисленные замечания и комментарии композитора: «Моя навязчивая идея — тайное родство Христа и Диониса», — пояснял Шимановский свой замысел «Короля Рогера» в одном из писем **.

Непосредственно от «Рогера» и «Эфеба» Шимановский переходит к «Слопевне», «Мазуркам» и «Харнаси». Идея народности искусства переносится в новую эпоху. Футуризм тувимовских «Слопевне» не должен вводить в заблуждение — Шимановский искал (как когда-то Виткевич и Мициньский) философский камень народности в своей праславянской родословной. В 20-е годы Шимановский активно выступает со статьями и полемическими заметками. Какие идеи лежат в их основе? Прежде всего, идея, корнями своими уходящая в младопольскую эпоху: «Мы не должны утрачивать органической связи с общечеловеческой культурой, ибо только на этом пути может возникнуть великое искусство, а значит, и национальная музыка» [166, s. 50]. Эти слова Шимановского буквально повторяют призыв Гурского к созданию искусства национального и в то же время общеевропейского. Повторяется в них и мысль — на этот раз как своя собственная, глубоко прочувствованная и выношенная — о необходимости обращения к наследию Шопена, примеру высочайшего уровня композиторского мастерства и одновременно гениального инстинктивного воплощения глубинных черт польской нации. Только на этот раз музыка смогла заплатить по счету, предъявленному на рубеже веков «Молодой Польшей». Сделал это Шимановский.

* См. комментарий 121 к разделу «Шимановский и его окружение».

** Из письма К. Шимановского к Я. Ивашкевичу (Елизаветград, 27 октября 1918). — Muzyka Polska, 1939, z. 2, s. 113—123.

К Шопену Шимановский до 1918—1919 годов относился с восхищением, но на эпоху, называемую романтической, Шимановский смотрел критически, порой даже язвительно. Музыкальный романтизм Шимановский обвинял в том, что он жертвовал музыкой в пользу слова, «психологизма». По мнению Шимановского, этот психологизм родился из романтического ощущения жанра; своего апогея он достиг в искусстве Вагнера; у Рихарда Штрауса он принимает чрезмерные, декадентские формы. Шимановский считал, что в музыке наступило «вырождение возвышенного», что произошло исчерпание выразительных средств. Он также полагал, что на рубеже XX века в музыке обязательно должна быть восстановлена «специфически-музыкальная динамичность». И действительно, для своих романсов Шимановский подбирает слова динамически-выразительные (будь то движение пластического образа, поэтическая метафора или эмоциональное состояние) и старается найти соответствующую им «специфически-музыкальную динамичность», как он это называл. Словно не выводит Шимановского за пределы музыки.

Но хотя музыкальное мышление Шимановского в период «Молодой Польши» и коренилось в эстетике и стилистике позднего романтизма, однако, по сути дела, отрицало позднеромантическую эстетику, ярчайшим выражением которой была музыкальная драма Вагнера. Направленность творчества Шимановского, эволюция музыкального стиля в 20—30-е годы все больше определялась принципами иной эстетики.

Вместе с тем — поэт и философ Шимановский оставался в рамках ницшеанских представлений об «amor fati»*, что ассоциировалось у композитора с преклонением перед жизнью и самым существенным в ней — творческим началом. Осознание противоречий позднеромантического наследия и неудовлетворенность его эстетикой оставили глубокий след в творчестве Шимановского. Развитие шопеновских традиций должно было, по его убеждению, эту дилемму разрешить. В творчестве Шопена, по мнению Шимановского, соединились эмоциональная одухотворенность, утонченная виртуозность и строгая формальная дисциплина. Кроме того, в наследии великого польского композитора Шимановский чувствовал слияние индивидуального и коллективного, происходившее на почве народной музыки. По этому пути, по мнению Шимановского, должна была идти польская музыка новейшего времени, и Шимановский чувствовал свою ответственность за ее обновление.

Так, одна из важнейших эстетических идей «Молодой Польши», заключавшаяся в создании нового национального стиля и мощно зазвучавшая в творчестве С. Виткевича, С. Выспяньского, К. Тетмайера, В. Оркана и др., в музыке была воплощена К. Шимановским при опоре на шопеновские традиции. И это подтверждается всем дальнейшим творчеством композитора — его мазурками, балетом «Харнаси», Вторым скрипичным концертом и другими сочинениями.

* добровольное подчинение року, судьбе (*лат.*).

*З. Хельман*

# Кароль Шимановский и польская музыка между двумя мировыми войнами

Первый этап развития польской музыки после 1918 года можно охарактеризовать как период полемики между Шимановским и группой консервативно настроенных композиторов и критиков. Предметом дискуссии стал постулат «национального стиля в музыке» *. Аргументы консервативной критики, в сущности, сводились к теоретическим положениям, выработанным еще в прошлом столетии. Несомненно, лишение Польши на длительный период государственности заставило польских художников остро реагировать на все связанное с национальным вопросом. Считалось, что художники должны все внимание уделять отображению узконациональной специфики, что, несомненно, обедняло возможности развития искусства. Интеллектуальная отсталость и творческая ограниченность, доставшиеся в наследство от этого периода, не могли, разумеется, создать прочной базы для развития самостоятельных и в полной мере современных течений в польской музыке, тем более что низкий уровень музыкальной культуры на первый план выдвигал проблемы популяризации музыкального искусства.

Однако, ратуя за народность в музыке, за верность идеалам национальной музыки, консервативные сторонники этой «народности» на деле склонны были изолировать польское искусство от всех инонациональных воздействий, особенно и в первую очередь — от «модернистских» и «футуристских». Гладкие же фразы о самобытности, как иногда говорили в то время, «без всякой оглядки на Восток или Запад», нередко прикрывали академически выхолощенный язык вчерашнего дня. Шимановского обвиняли в высокомерии и недоступности его музыки для простого слушателя. Ему ставили в вину и отсутствие индивидуальности и подверженность чуждым влияниям — особенно французским и русским (Стравинский), что в те годы приравнивалось к обвинению в государственной измене.

Шимановский стоял на иных позициях. «Разве независимость польской музыки можно сохранить при помощи политического régime ** и таможенного контроля? Разве мы так боимся внешнего воздействия? Разве мы и в самом деле такие хилые?» [166, s. 80]

* Непосредственным поводом для полемики стало опубликование в «Kurier Polski» 12 ноября 1922 г. интервью с К. Шимановским на тему о современной музыке. Интервью вызвало резкую реакцию известного музыкального критика Петра Рытеля в «Gazeta Warszawska» (1922, 16 ноября) и Станислава Невядомского в «Rzecz Pospolita» (1922, 20 ноября). Шимановский ответил на эти резкие выпады статьей «My splendid isolation» [Мое великолепное одиночество.— *англ.*] («Kurier Polski», 1922, 26 ноября), что продолжило спор.

** строя *(франц.)*.

Его концепция национального музыкального стиля изложена в статье «Заметки о современном состоянии музыкальной критики в Польше» (1920), практическая же ее реализация — в его произведениях. Основная идея этой концепции заключалась в преодолении барьера, отделявшего польское от общеевропейского, — этой искусственно воздвигнутой стены между польским характером музыки и теми общеевропейскими традициями, в которых она сформировалась. Шимановский считал, что новое национальное искусство, истоки которого он видел в творчестве Шопена, не должно подчиняться требованиям дидактического или ура-патриотического характера, обусловленным общей политической ситуацией в Польше. Стремление к национальному стилю не противоречит исканиям в области музыкального языка — в этом позиция Шимановского совпадала с позицией так называемых формистов*. Обращение к народному творчеству, особенно гуральскому, продолжало оставаться для польского искусства источником вдохновения и даже своего рода критерием национального своеобразия. Особенно в этом отношении показательны работы художников — Владислава Скочиляса, Титуса Чижевского, братьев Пронашко. В народных придорожных фигурах святых, гравюрах на дереве, предметах религиозного культа, подгалянских картинках на стекле их интересовали не столько сюжеты или настроения, сколько общие принципы организации формы народных творений. Простота, кажущийся примитивизм, напоминавшие о влиянии народного творчества, сочетались у этих художников с конструктивистским мышлением, кубистской организацией пространства и геометризацией форм.

Интерес к народному творчеству возрождается также у поэтов и прозаиков. В творчестве Э. Зегадловича, Я. Каспровича, Б. Лесьмяна часто встречаются элементы гуральского говора, мотивы народных легенд и сказок, картины природы, сюжеты из народных духовных сказаний; однако и литераторы рассматривали эти жанры только как исходный момент в своих поисках нового поэтического языка, новых методов воплощения поэтического содержания.

Шимановский и фольклорное направление. Увлечение Шимановского гуральским художественным творчеством можно понимать как своего рода продолжение младопольских традиций, восходящих к взглядам Станислава Виткевича, суть которых сводилась к тому, что именно в гуральской среде в нетрону-

* «Формизм» — близкое экспрессионизму художественное направление в польском изобразительном искусстве 20-х гг.

«Попытка переосмыслить традиционное понимание художественной формы, преодолеть инерцию провинциального представления об искусстве (и противостоять давлению буржуазно-мещанского общества на душу и творчество) является лейтмотивом всей недолгой, но бурной истории формистов», — пишет в своей книге о польской графике Л. Тананаева [39, с. 45]. О связях творчества Шимановского с изобразительным искусством межвоенного периода см. в статье Стажиньского [169, s. 261—273]. — *Примеч. сост.*

том виде сохранились рудименты некоей древнейшей праславянской культуры. Разумеется, Шимановский, как и Виткевич, идеализировал гуральскую культуру, отождествлял ее с доисторической Польшей, однако вслед за формистами он видел в гуральском народном творчестве образец, достойный подражания прежде всего с конструктивно-формальной точки зрения и, таким образом, вообще по-новому подходил к проблеме национального стиля *. Недаром в статье «О гуральской музыке» и в предисловии к «Музыке Подгалья» Мерчиньского он подчеркивал особенности гуральского métier: «Твердость руки, безупречный выбор единственной кратчайшей дороги к реализации замысла на пути от его зарождения до воплощения в материале» [166, s. 75, также см. в разделе «Шимановский и его окружение»].

Народный материал в произведениях Шимановского предстает в многообразном авторском преломлении. При работе над балетом «Харнаси» Шимановский неоднократно пользовался упомянутым уже сборником Мерчиньского, а также неопубликованными записями народных мелодий — как из собраний Хыбиньского и Юльюша Зборовского, так и своими собственными. Он цитировал их «дословно», сохраняя мелодические и ритмические свойства, и соединял их между собой по методу «монтажа».

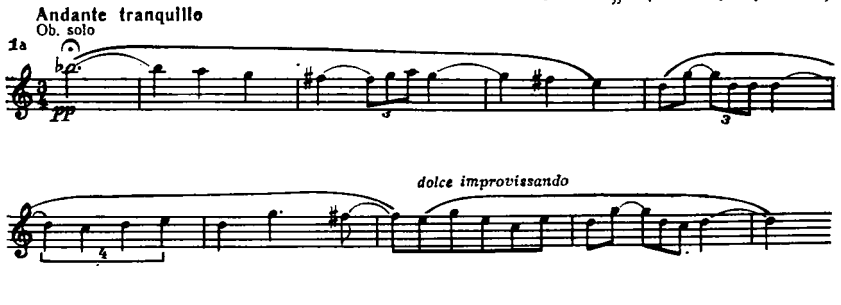
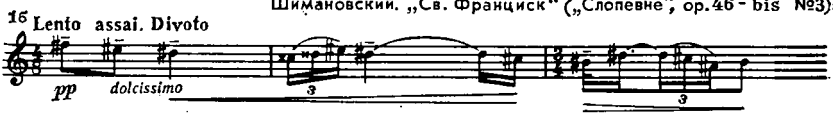
Шимановский продемонстрировал также и иной, впоследствии оказавшийся плодотворным для польской музыки путь освоения народного материала. В этом случае он не цитировал, а сочинял «в народном духе», создавая тем самым материал для воплощения собственных музыкальных идей, в том числе и в работе над произведениями крупной формы.

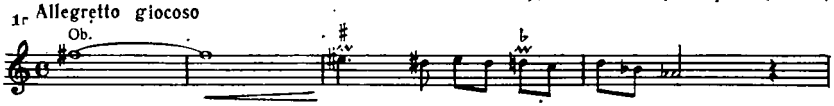
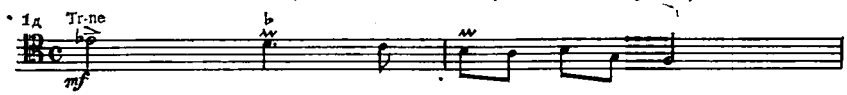
Метод использования гуральского фольклора в «Харнаси» вызвал в свою очередь многочисленные подражания среди молодых композиторов. Один из них, Михал Кондрацкий, даже призывал к объединению композиторов, опирающихся в своем творчестве на народную музыку. Однако Кондрацкий считал, что фольклор — это прежде всего источник вдохновения, а не просто готовый материал для обработок. Он подчеркивал, что процесс сочинения музыки должен заключаться в индивидуализации впечатлений, полученных от прослушивания народной музыки. Свои принципы он пробовал реализовать на практике в «Маленькой гуральской симфонии» (1930), которая носит подзаголовок «Картинки на стекле». Показательно, что уже открывающий симфонию мотив (в дальнейшем он становится лейтмотивом, проходящим в разных вариантах через все сочинение) похож не столько на подлинные гуральские мелодии, сколько на знаменитый вступительный мотив из «Харнаси». Не являясь точной цитатой, он все же некоторыми своими особенностями напоминает гуральские «сабаловы наигрыши» ** и основывается на нисходящем варианте так называемой

* Ср. с положением в изобразительном искусстве [см. 58, s. 19—72].

** Исследователь творчества Шимановского К. Новацкий трактует вступительный фрагмент «Харнаси» как сложное монтажное образование, составленное из разных вариантов сабаловых наигрышей [см. 169, s. 224—225].

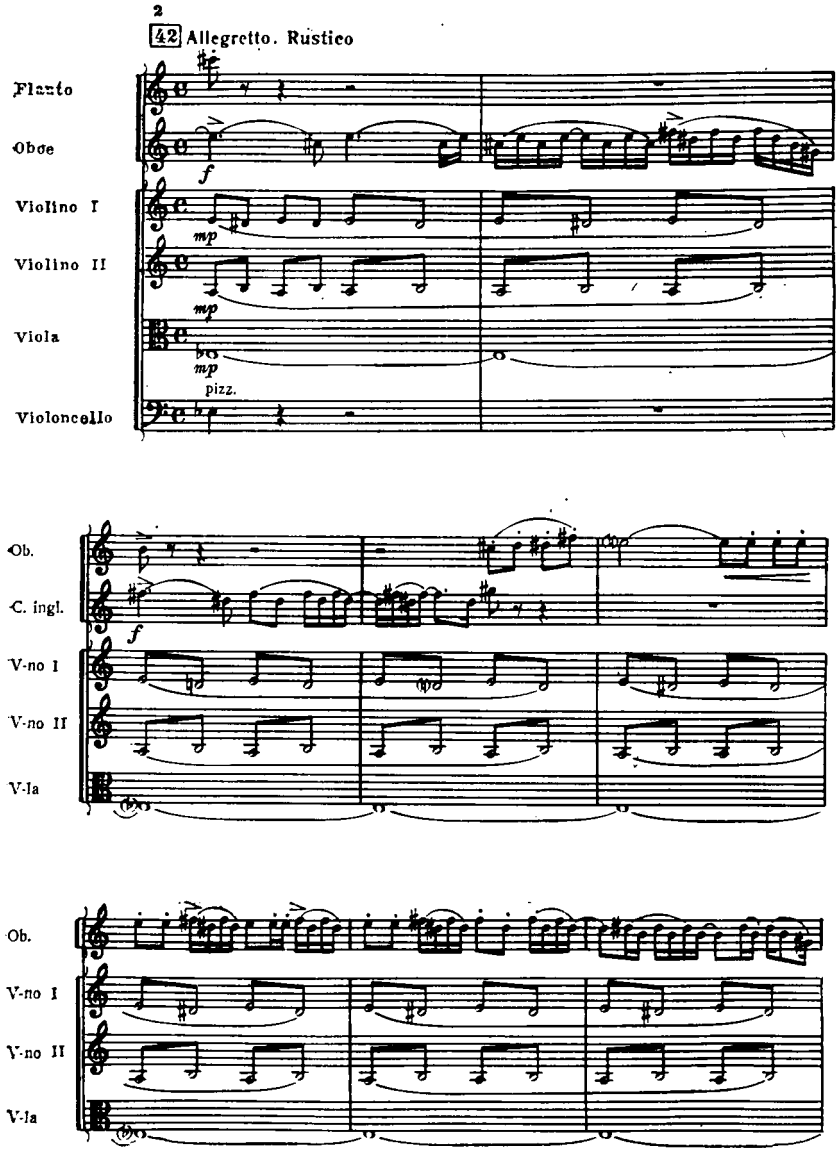
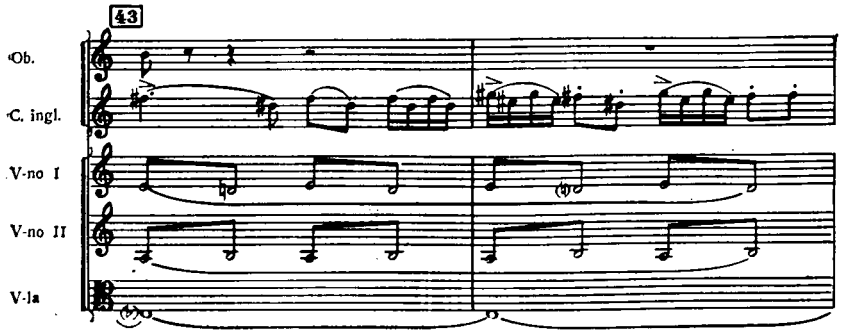
«подгалянской гаммы». Это определение, данное Хыбиньским, относится к мажорному ладу с повышенной IV ступенью и пониженной VII; мелодический оборот с остановкой на VII ступени считается особенно типичным для районов Подгалья. Видимо, на этот мелодический оборот, встречающийся и в других сочинениях Шимановского, опирался Кондрацкий. Приводим ниже варианты этого оборота из различных произведений Шимановского и Кондрацкого:

Шимановский. „Харнаси" (вступление)

Шимановский. „Св. Франциск" („Слопевне", op. 46 - bis №3)

Шимановский. Мазурка, op. 50 №1

М. Кондрацкий. Маленькая гуральская симфония, ч. I (т. 1-4)

М. Кондрацкий. Маленькая гуральская симфония, ч. III (т. 34-35)

В целом «Гуральская симфония» Кондрацкого вырастает из звуковой атмосферы «Харнаси». В ней встречается также и более натуралистично стилизованное звучание гуральской капеллы (в первой части, названной «Юхасские игры») с характерным для нее подразделением инструментов на «приму», которой поручен орнаментированный вариант мелодии у Кондрацкого (первая

скрипка), «секунду», выполняющую функцию гармонической поддержки мелодии (вторая скрипка и альт), и «бас» (виолончель) с движением по I, II, IV и V ступеням лада.

В третьей части («Кобза») Кондрацкий имитирует звучание типичного подгалянского инструмента — волынки («кобза» — местное название этого инструмента, происходящее от еще одного названия волынки — «коза»):



В «Гуральской симфонии» Кондрацкий старался воплотить характер гуральского фольклора. Он писал о своей симфонии: «Это не иллюстрация какой-либо литературной программы, а отражение суровой простоты гуральского стиля с его веселой и неукротимо наивной непосредственностью» *. Поэтому и для его симфонии характерны самые общие черты гуральского стиля музицирования: импровизационная орнаментика, вариационное мотивное развитие, типичные мелодико-гармонические и тональные обороты (упомянутая уже подгалянская гамма, выделение лидийской кварты). Эти черты сочетаются с остро диссонирующим звучанием и современной инструментовкой (камерный оркестр из 16 солистов).

К «национальному направлению» можно отнести и многие произведения других авторов, в частности Станислава Веховича («Хмель», «Бескидские колядки», обработки народных песен, «Маленькие пасторали»), Романа Мацеевского («Курпёвские песни» для смешанного хора), Тадеуша Кассерна («Оравская сюита» для мужского хора, «Оравская соната» для фортепиано), Тадеуша Шелиговского (оркестровая сюита «Kaziuki», «Литовская песня» для скрипки и фортепиано, «Белорусские танцы» для фортепиано), Романа Палестера («Осмолодский танец» для оркестра, балет «Песнь о земле»), Яна Маклякевича, Зигмунта Мыцельского, Александра Тансмана («Четыре польских танца») и многих других.

В тех из них, что представляют наибольший интерес, народная музыка дает импульс развитию собственных мелодических и колористических идей («Осмолодский танец» Палестера, «Свадебные песни» Мыцельского). Последнее сочинение — интересный пример профессиональной вокальной музыки, созданной под влиянием народной. Мыцельский не случайно воспользовался фрагментами знаменитой поэмы Бруно Ясеньского «Слово о Якубе Шеле» — ведь и для Ясеньского образцом для подражания был фольклор, что ощущается в своеобразном ритме стихов, в лексике, в сюжетных пово-

* Kondracki M. Mała Symfonia Góralska — «Obrazki na szkle» [Картинки на стекле]. — Warszawa, 1933, s. 3.

ротах. Из большой поэмы Мыцельский выбирал отдельные фрагменты таким образом, что полностью выпала вся повествовательная, сюжетная сторона, но остались описания (из первой части «Слова»), выдержанные в духе народных свадебных песен (отсюда и название цикла). Эти фрагменты объединяются композитором на основе контраста: он помещает между оживленными ритмичными номерами танцевального склада песни лирического, медитативного характера (№ 2 и 4). Единство цикла Мыцельского достигается ритмической и мотивной общностью крайних частей. Композитор, однако, не цитирует народные мелодии, а использует лишь их типичные структурные элементы (однородный ритм, тритоновые попевки, узкий диапазон). Эти структурные элементы воплощены и в гармоническом сопровождении (секундовые и септимовые созвучия противопоставлены аккордам, составленным из «пустых» квинт и кварт). Такой подход к фольклорным источникам во многом сходен с подходом Бартока и Стравинского.

Нелегко было в те годы не поддаться влиянию Шимановского. Но поверхностное подражание обычно приводило к художественной банальности или к манерным обработкам фольклорных мотивов, и уже в 30-е годы подобного рода подражания открыли путь в искусство талантам менее значительным, занимающимся в основном популяризацией достижений других художников. Не случайно в 1936 году в интервью для журнала «Antena» Шимановский подчеркивал: «Точные цитаты из фольклора в «Харнаси» — случай единичный, характерный именно для этого сочинения, целиком и полностью обусловленный развитием сюжета. В дальнейшем к ним прибегать не собираюсь, так как вообще отрицательно отношусь к композиторам, которые замыкаются в рамках фольклора <...>. В профессиональной музыке заимствования из фольклора необязательны, ибо национальный склад того или иного композитора отнюдь не определяется цитированием народных мелодий, и творчество Шопена — лучшее тому доказательство <...>» [178, s. 80].

Стилизация старинной музыки. Уже в цикле «Словно» Шимановский стремился к синтезу современности с архаическими, «изначальными» элементами народной музыки; он очень хотел показать красочность и экзотичность фольклора, обнажить его истоки — как бы его «прапольскую», веками существовавшую первооснову. Именно это стремление лежит в основе «Stabat Mater». Композитор обращается к тексту латинской секвенции, к которой на протяжении истории европейской музыки обращались многие композиторы, в том числе Жоскен де Пре, Палестрина, А. Стеффани, Кальдара, Перголези и А. Скарлатти, а позднее — также Гайдн, Шуберт, Россини и Дворжак. Выбор этого текста Шимановским свидетельствовал о желании композитора приобщиться к великой традиции; в то же время он хотел «прочесть» литургический текст по-польски, наделить его такими индивидуальными качествами, которые свидетельствовали бы о польском происхождении автора. Об истории создания своего сочине-

ния он писал: «Благодаря необычной простоте и почти фольклорной безыскусности в переводе воспроизведена не такая уж и классическая <...> латынь подлинника. Но не в этом суть. Точность при переводе еще не все, речь идет также и о его эмоциональном содержании. И вот в польском переводе древний наивный гимн предстает передо мной во всей своей образной непосредственности, становится как бы «раскрашенным» хорошо известными мне красками по сравнению с архаичным карандашным рисунком оригинала <...> Я и здесь старался по возможности полнее воплотить свои представления о «национальной музыке», как я ее понимаю. В данном случае, это — музыка религиозная, но она не должна быть официозно литургической, далекой от всего земного <...>, так же как и не должна механически воспроизводить «народные» образцы в этом жанре <...>» [162, s. 597—599].

Самобытность и оригинальность произведения Шимановского состоит не только в соединении литургического текста с польскими национальными элементами, но и в умении проникнуть в его внутреннюю сущность. Его «Stabat Mater» приобретает черты глубоко личные, даже интимные, эта музыкальная Pietá * как бы обобщает самые глубокие человеческие переживания, поднимаясь до уровня вечных человеческих символов.

Универсальный характер «Stabat Mater» определяется в музыкальной ткани сплавом хоральной монодии и мелодических оборотов таких польских духовных песен, как «Горькие жалобы», «Стояла матерь скорбящая» («Gorzkie żale», «Stała matka bolejąca»). Композитор широко применяет различные средства архаизации своего музыкального языка, обращаясь к староцерковной музыке, различным полифоническим приемам, гомофонным хорам a cappella (в четвертой части).

Стиль «Stabat Mater» во многом определил творческие искания композиторов круга Шимановского как в плане выразительных средств (стилизация, синтез старинной музыки с элементами современной композиторской техники), так и в плане идейно-эстетическом, ибо путь к истокам старинной музыки лежал через обращение к польскому прошлому. Так, в своих мотетах «Septem sidera» на слова Н. Коперника (в современном польском переводе Я. Каспровича) Т. Кассерн воскрешает славные страницы польского Возрождения. Т. Шелигговский в мотете «Ангелы сладко пели» («Angeli słodko śpiewali» — на текст богородичных песен) довольно точно имитирует ренессансную полифонию, в то же время «подкрашивая» ее современными гармоническими оборотами. Б. Шабельский во Второй симфонии цитирует мелодию из «Горьких жалоб» — «Ох мне, матери» — («Ach, ja matka»), что также указывает на влияние Шимановского. Я. Маклякевич прибегает к архаике в своей симфонии и Виолончельном концерте. М. Кондрацкий пишет кантату для хора, оркестра и органа (Cantata ecclesiastica).

* Оплакивание распятого Христа (*итал.*).

Все эти произведения, опирающиеся на исконно польские традиции, довольно тесно соприкасаются и с общей для европейской музыки тех лет тенденцией возрождения, казалось бы, забытых форм и выразительных приемов.

Романтизм — антиромантизм. «Моя родина свободна, свободна ... И Конрада плащ с плеч долой!» * — писал Антони Слонимский в поэме «Черная весна». В этих словах своеобразно отразились типичные для межвоенной эпохи творческие настроения — антиромантические по своей направленности. В тогдашней художественной прессе постоянно говорилось о том, что обретение независимости избавило искусство от обязательных в прошлом освободительно-патриотических задач. Титус Чижевский ** писал, например: «Польский народ больше не может жить только прахом королей и предков. Народ польский не может уже бредить кошмарами из «Свадьбы» ***. Он должен ощутить в себе поэзию и искусство современного Возрождения» [57, s. 40].

Изменились и эстетические критерии. На первый план выдвинулись проблемы нового художественного языка, формы, конструктивного начала. Экзальтированно-возвышенный пафос эпохи романтизма и «Молодой Польши» вытесняется ощутимо реальной конкретностью, динамизмом современного бытия.

Подобная переоценка эстетических ценностей представлялась явлением, выросшим из тогдашней польской действительности. Одновременно истоки этого явления восходят и к общеевропейским тенденциям, и к эстетике неоклассицизма, представлявшей собой антитезу утонченному эстетизму и неумеренной экспрессивности, которые отличали искусство предвоенной эпохи. Именно ясность, уравновешенность, отточенность и безупречность формы наиболее характерны для польской музыки межвоенного периода. Хотя ни о какой единой и внутренне цельной эстетической платформе, которая объединяла бы молодых композиторов, не может быть и речи, все же можно говорить об общем для них «антиромантизме», то есть неприятии предвоенной эстетики.

Термин этот, широко применявшийся в тогдашней музыкальной критике, следует понимать, разумеется, условно — как противопоставление новых направлений в музыкальном искусстве более традиционным — не столько даже романтизму (в историческом смысле), сколько постромантизму и академизму. К романтизму тогда относились (по крайней мере, в теории) как к пережитку прошлого. Принято было считать, что новая эпоха отбросит пафос и сентиментальность, что эстетика конструктивизма — неизбежное следствие исторического прогресса вообще.

* Конрад — герой «Дзядов» (1823—1832) А. Мицкевича и драмы «Освобождение» (1903) С. Выспяньского, символизировавший для многих поколений поляков борьбу за независимость Польши. — *Примеч. сост.*

** Чижевский Титус (1880—1945) — художник и поэт, крупнейшая творческая индивидуальность среди формистов. — *Примеч. сост.*

*** Речь идет о драме «Свадьба» (1901) известного драматурга Станислава Выспяньского. — *Примеч. сост.*

В откликах на анкету журнала «Muzyka», опубликованных в 1928 году в порядке обсуждения проблемы «Романтизм на современном этапе»*, эта позиция обозначилась со всей определенностью, хотя на основной вопрос, поставленный в анкете (что, собственно, является романтическим в музыке?), ответ так и не был найден.

Польские композиторы рассматривали романтизм не столько как определенное историческое направление и самостоятельную эпоху в развитии музыкального искусства, сколько как непреходящую эстетическую позицию, субъективно-индивидуалистическое понимание природы искусства или средство эмоционального высказывания.

В отзывах на анкету «Muzyka» противопоставление романтизма неоклассицизму и другим новым течениям выглядело достаточно искусственно и отражало, скорее, борьбу между поколениями, чем фактическое разделение художников на «неоклассиков» и «романтиков». В ответах композиторов старшего поколения отождествление позиции музыканта с романтической означало, прежде всего, нежелание музыканта принимать так называемый «модернизм» в искусстве. Шимановский также высказывался по этому поводу, считая, что для старшего поколения композиторов романтизм — это «потерянный рай, за вратами которого начинается безграничная сфера бесплодного экспериментаторства»; он обращал внимание на то, что под наименованием романтического «в польское искусство проникает все слабое, сырое, недоразвитое и не отвечающее подлинно творческому духу нашей сегодняшней жизни» [166, s. 140, 147].

Новые художественные принципы были сформулированы на основе противопоставления их романтизму: искусство субъективное уступает место искусству объективному, индивидуум — коллективу, содержание — форме, программность — «чистой» музыке, вдохновение — ремеслу, чувство — интеллекту.

Творчество Шимановского являло собой образец личностного, оригинального подхода к «объективно существующим» ценностям искусства. Его сочинения межвоенного периода — «Stabat Mater», «Слопевне», «Литания», Второй струнный квартет, Второй скрипичный концерт — полны своеобразного эмоционального лиризма, отмеченного чертами драматической экспрессии, что, несомненно, выдает «романтические» корни композитора и еще раз подтверждает, что его «антиромантизм» на деле свидетельствовал лишь о широте взглядов, о стремлении принять необходимость происходивших в искусстве перемен.

Позиция Шимановского в значительной мере определила выбор творческого пути многими молодыми композиторами. Их «антиромантизм» означал, прежде всего, поворот в сторону русской (Стравинский) и французской музыки после долгой ориентации

* Muzyka, 1928, № 7—9.

на эстетику Вагнера *. Особенно сильное воздействие на польскую музыкальную молодежь оказал французский неоклассицизм, что было результатом непосредственного общения с парижскими музыкальными кругами.

Воздействие неоклассицизма сказалось на творчестве Александра Тансмана (жившего тогда в Париже), Ежи Фительберга, Шимона Лякса, Петра Перковского, а также учеников Нади Буланже — Тадеуша Шелиговского, Болеслава Войтовича, Антони Шаловского, Михала Списака, Гражины Бацевич. Творческий расцвет этих художников приходится на период после второй мировой войны. В рамках неоклассицистской эстетики были созданы Симфония a-moll, Второй концерт для фортепиано с оркестром, Третий и Четвертый струнные квартеты А. Тансмана, струнные квартеты и Второй скрипичный концерт Е. Фительберга, Увертюра и струнные квартеты А. Шаловского, Второй квартет Р. Палестера, Соната для виолончели и фортепиано и Второй струнный квартет Ш. Лякса, Первый струнный квартет Б. Войтовича (и, возможно, другие его, к сожалению, не сохранившиеся сочинения), Симфониетта П. Перковского и многие другие. О проникновении в польскую музыку французского композиторского métier свидетельствует и предпочтение композиторами инструментальных жанров, классических форм и архитектонических принципов эпохи барокко, а также преобладание в их произведениях полифоничности и вместе с тем прозрачности фактуры, ритмической моторики, бии политональности, диссонантной аккордики.

В перечисленных выше произведениях можно обнаружить также и некоторые своеобразные черты. Как Шимановский в своих произведениях крупной формы (Второй квартет, Четвертая симфония, Второй скрипичный концерт), так и молодые композиторы активно включают национальные мотивы в крупные циклические формы. Примером могут служить произведения А. Тансмана (его творчество, впрочем, развивалось независимо от Шимановского), а также П. Перковского, М. Кондрацкого и др. Ориентация на «объективизированную классику» не исключала при этом и субъективно-личностного лиризма, открытой эмоциональности. В некоторых произведениях можно обнаружить тенденцию к широкому синтезу, где ясно очерченная форма, мастерство полифонического и тематического развития сочетаются с новаторскими поисками в сфере звукового колорита, рождая повышенную эмоциональность, остродраматические кульминации («Траурная поэма» Б. Войтовича). Высокую художественную ценность представляют такие композиции, как Второй квартет Р. Палестера, Концерт для двух фортепиано Р. Мацеевского.

Две эстетики. Влияние Шимановского на общий характер творчества композиторской молодежи и на ее художественное ми-

* Эта проблема частично анализировалась в статье М. Горчицкой «Влияние творческих идей Шимановского на польских композиторов в период межвоенного двадцатилетия» [169, s. 86—108].

ровоззрение очень важно. Именно поэтому мне представляется необходимым упомянуть о двух актуальных для молодого поколения композиторов художественных программах межвоенных лет, о двух течениях — «национально-фольклорном» и неоклассическом.

Первое из них, активно развивавшееся в 20-е и на рубеже 30-х годов, означало попытку нового подхода к национальным традициям, рассмотрения их в контексте эпохи. Однако с начала 30-х годов смелые идеи и широкие замыслы Шимановского подверглись искажению и измельчанию.

Представители другого течения, получившего название «неоклассического», видели будущее польской музыки в упрочении связей с новейшей западноевропейской музыкой, поэтому их нередко обвиняли в «космополитизме». Но целью неоклассиков было не копирование чужих достижений, а создание на их основе качественно новых ценностей. Неоклассики полностью отвергали замкнутость в кругу одних только национальных традиций, выход же за пределы этого круга они видели лишь в связях с европейской традицией и участии в ее развитии. Это обращение к европейскому «классицизму» вызвано было также стремлением отстоять право музыкального искусства на самостоятельность. Выдвижение на первый план аспекта формально-конструктивного с подчеркиванием момента неповторимости, индивидуального своеобразия художественного образа соответствовало умонастроениям художников, работавших в смежных областях искусства. Форма — главный фактор творческих исканий — понятие слишком широкое; им оперировали и представители левых, крайних течений, и сторонники более умеренной эстетики. Мы встречаемся с термином «форма» и в манифестах художников-формистов, требовавших создания новой образности, а не подражания *, и в своеобразной концепции изобразительного искусства, выдвинутой В. Стшеминьским **, и в поэзии «скамандритов» ***, и в прозе Бруно Шульца ****. Для эстетической мысли тех лет особенно показательной была концепция «чистой формы» Станислава Игнацы Виткевича *****. Однако

* Известный польский скульптор, входивший в группу формистов, Збигнев Пронашко писал в 1918 г.: «Живопись не может ограничиваться обращением к природе, живопись должна быть всегда направлена к картине. Картина — это логично заполненное определенными формами пространство, образующее тем самым цельный и неизменный организм» [58, s. 44]. — *Примеч. сост.*

** Владислав Стшеминьский — живописец, автор так называемой «унистической концепции формы», которую изложил в книге «Унизм в живописи» (1928). Концепция эта основывалась на бесконфликтном конструировании художественной формы: «Дуалистическое понимание формы должно быть заменено унистическим. Не пафос драматических взрывов..., а эпическая картина, построенная органично, адекватно самой природе» (Starzyński J. Polska droga do samodzielności w sztuce. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973, s. 78).

*** См. коммент. 123 к разделу «Шимановский и его окружение».

**** Бруно Шульц — видный польский писатель, активно применявший средства гротеска, сатиры, иррациональной фантастики для обличения буржуазно-мещанской морали и нравов. — *Примеч. сост.*

**** См. коммент. 122 к разделу «Шимановский и его окружение».

ее метафизическое обоснование значительно отличалось от функционального формализма самых левых течений.

На общеевропейском фоне польский неоклассицизм выглядел довольно умеренным, но в Польше он выполнял роль подлинно новаторского течения в искусстве.

Если национально-фольклорное направление непосредственно отталкивалось от произведений Шимановского, то «неоклассическое» опиралось, скорее, на самые общие принципы его художественной идеологии, на его представление о будущем польской музыки. Шимановский писал: «Задача (современных художников.— *З. Х.*) заключается в том, чтобы творить снова и снова sub specie aeternitatis *, создавать непреходящие ценности, как в свое время Бах и Моцарт, — с той только разницей, что они приносили их в дар сначала господу богу, а потом разным курфюрстам и кайзерам, мы же — живущие сегодня — должны отдавать добытое нами кровью и пóтом людям. Это обстоятельство, а именно ответственность перед обществом, теперь предстает перед нами в совершенно ином свете: отмирает наивный аристократизм переходной эпохи, выразившийся в лозунге «искусство для искусства», отмирает и публично-сентиментальная филантропия эстетических переживаний, приспособленных к уровню восприятия и «чувств» так называемых «маленьких людей» (maluczkich). Неизменной остается зато обязанность — высекать из твердого, неподатливого материала, каким является действительность, — творения основательные и непреходящие. Решать эту эстетическую программу в условиях абсолютной творческой свободы — дело совести каждого художника» [166, s. 167].

*Ю. Цибульская*

## Кароль Шимановский и музыкальный фольклор Подгалья

Музыка польских горцев, гуралей, привлекла к себе пристальное внимание Кароля Шимановского. в 20—30-е годы, когда его композиторская индивидуальность вполне сложилась.

С момента возникновения содружества композиторов «Молодая Польша» (1905) Шимановский высказывает резко критическое отношение ко всякого рода «идиллически обережковым» стилизациям. Не останавливаясь подробно на причинах, вызвавших у него на определенном этапе настороженное отношение к

* с точки зрения вечности (*лат.*).

использованию фольклора, отметим лишь, что не последнюю роль здесь сыграла трактовка фольклора польскими композиторами академического толка.

В 1920 году высказывания Шимановского о фольклоре приобретают иной оттенок. Композитор ныне утверждает, что «примитивная народная песня или танец, преломленные сквозь призму индивидуального таланта <...> становятся творением искусства общечеловеческой значимости» [169, s. 276]. Это уже целая творческая программа, к осуществлению которой Шимановский вскоре и приступит.

Увлечение композитора «антилиризмом» или, как его называл Шимановский, «специфическим, несгибаемым лиризмом» гуральской музыки отчасти воплощало антиромантическую позицию композитора [см. 52, с. 56—62]. Культ архаического, «варварского» с присущей ему реакцией против всего утонченного, рафинированного отличает тогдашнюю эстетическую платформу художника. Не остался Шимановский в стороне и от неоклассических устремлений в искусстве межвоенного 20-летия, когда творческим идеалом стало совершенство формы, рационально продуманная архитектоника произведения, построенного на новой, индивидуально изобретенной звуковой системе.

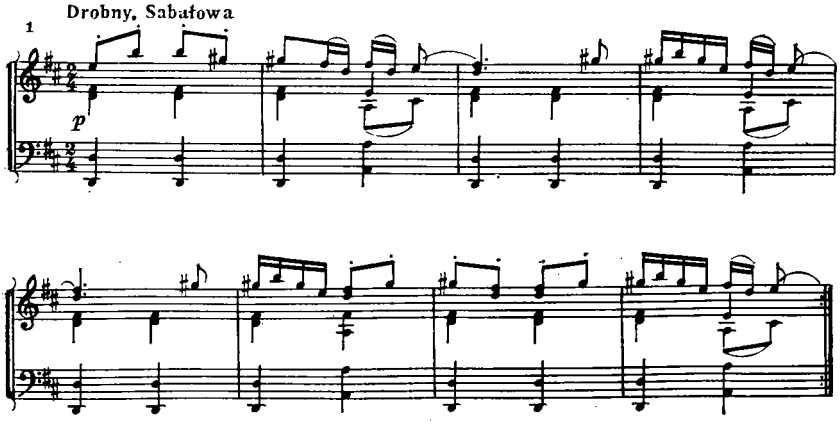
Для многих современников композитора столь резкий поворот Шимановского от образов античных, древневосточных к фольклорным казался внутренне немотивированным. Но нам представляется, что самый древний, нетронутый пласт родного фольклора заинтересовавший Шимановского, органически вплетается в общую линию творческих исканий композитора, вовсе не являясь «зигзагом» в его творческой эволюции, как это порой преподносится некоторыми исследователями. Архаический пласт фольклора был для Шимановского «величиной постоянной и неизменной, сверхисторическим и самым непосредственным выражением духовных свойств нации» [52, с. 54].

Связь профессионального искусства с фольклором композитор понимал широко: «Мы охотно подпишемся под прекрасным афоризмом, которым Бела Барток заканчивает свою статью: «Деревенская музыка является для композитора тем же, чем природа для пейзажиста», отмечая, однако, что это соотношение нужно понимать возможно глубже. Речь здесь идет о таинственной и столь трудной для психологического исследования сфере внутренней зависимости творческой личности от свойств нации <...>» [52, с. 54].

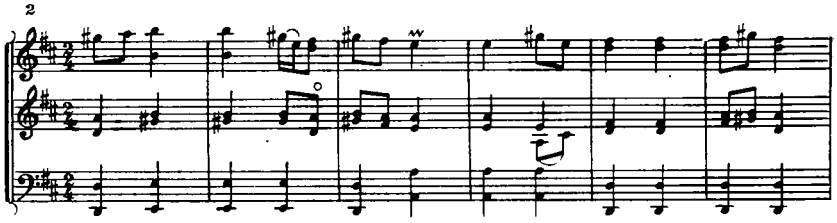
Интересно сопоставить отношение к фольклору таких художников, как Шимановский и Барток. В чем-то их взгляды смыкаются: ведь и тот и другой ценили прежде всего древний пласт народного искусства. Но налицо и существенные расхождения: Барток, начав с исследования регионального фольклора (Трансильвания), позже выходит за пределы сугубо национальной венгерской традиции; он извлекает из фольклора других народов, словно просеивая его, самые архаические элементы.

Шимановский же сосредоточивает внимание прежде всего на культуре одного региона — Подгалья, которая раскрылась перед ним в своей цельности и первозданности. Его интересуют не столько отдельные элементы музыкального языка гуралей, сколько целостные, издавна сложившиеся музыкальные формы. В то же время, стремясь постигнуть самый дух Подгалья, Шимановский изучает наряду с музыкой другие виды искусства — художественные поделки, устный фольклор, легенды, танцы, а также гуральский бытовой уклад, обычаи.

Наиболее достоверное представление о танцах горного Подгалья дает сборник С. Мерчиньского *, развернутое вступление к которому написал Шимановский [см. 52, с. 71—74]. Составитель обошелся без помощи фонографа. Он предпочел освоить народную музыку практически и пошел в «ученики» к известному народному музыканту Бартеку Оброхте, чья инструментальная капелла считалась лучшей в Закопане, Косьцелиско и других районах Подгалья. Бартек Оброхта привлек Мерчиньского не только своим вдохновенным, виртуозным исполнением, но и бережным отношением к старинным напевам, к традициям легендарного народного музыканта Сабалы.

Девять танцев, вошедших в сборник под названием «Сабала», сохранили особенности исполнительской манеры музыканта — сурово-лапидарной, неуемно-энергичной. Пожалуй, в них сконцентрировано все наиболее характерное для музыки гуралей, передававшееся веками от поколения к поколению. Мажорный колорит танцев Сабалы, как и большинства других танцев сборника, кажется многократно усиленным, ослепительно искрящимся благодаря освежающей атмосфере лидийского лада. Нередко возникает несколько неожиданное и довольно резкое звучание; приученный к мажоро-минорной системе слух теряет устой. В приведенном ниже примере, при явственно выраженном звукоряде лидийского D-dur тоника с самого начала ускользает от слуха:

* Mierczyński S. Muzyka Podhala. — Lwów, 1930; wyd. 2. — Kraków, 1949.

В такте 1, отчасти в тактах 2, 4, 6, 8 временами возникает ощущение тональной двуплановости с расщеплением и слиянием центров, причем преобладает битональность: в сопровождении доминирует опорный тон *d*, а в партии первой скрипки выделяется как устой звук *e*, которым начинается и завершается танец. Устойчивость звука *e* еще более подчеркнута мелодическим оборотом, охватывающим главные ступени E-dur. Независимость E-dur, однако, весьма относительна: настойчиво заявляет о себе опорный звук *d*. Подобные явления нередки в лидийском ладу из-за целотоновой структуры первого тетрахорда.

Такая структура рождает необычное, почти равноправное соотношение I и II ступеней (большесекундовое сопоставление мажорных трезвучий). При возникшей взаимозависимости I и II ступеней происходит переосмысление доминантовой функции в ладу, и условная доминанта или V ступень «служит» в равной мере как тонике, так и II ступени. Следующий пример наглядно выявляет функциональную «вибрацию» ступеней:

Рассматриваемый нами лидийский лад в качестве основных выявляет три ступени — I, II, V. Из-за отсутствия четкой «субординации» ступеней в ладу возникают свободные, битональные сплетения, неожиданные сдвиги опорных тонов. Сам интервал тритона на I ступени в этих условиях нейтрален по своей природе — любая направленность мелодической линии, восходящая или нисходящая, не носит характера «разрешения» диссонанса.

В гуральской музыке наибольшее распространение получил особый вид лидийского лада — с малой миксолидийской септимой. При этом, вероятно в результате более поздних разнородных влияний, нижний вводный тон к тонике, отстоящий на полтона, мирно сосуществует с миксолидийской септимой, не нарушая утвердившихся внутриладовых тяготений, определяемых целотоновой структурой.

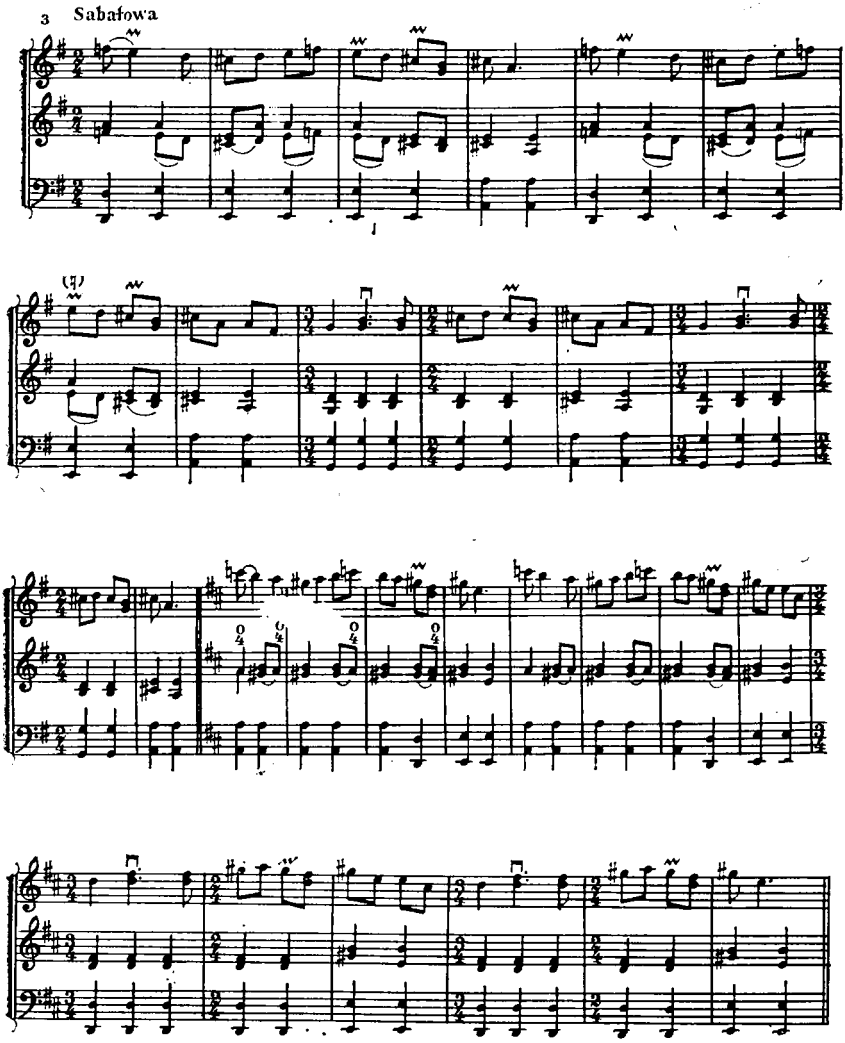
Применение развернутых целотоновых тетрахордов отразилось и на структуре музыкальных построений. Вспомним пример 1: весь танец представляет собой восьмитакт неквадратной структуры, хотя по-своему симметричный: 3+2+3. Разрастание масштабов, однако, не приводит к текучести формы, как это случается в пьесах импровизационого характера. Так, например, в танце № 27 из сборника Мерчиньского структурная основа (трехтак-

товость) строго выдерживается от начала до конца. Самые смелые, остродиссонантно звучащие тональные смещения, новые ладообразования не нарушают прочных рамок формы.

Развитие в некоторых танцах проявляется в перемещении изложенного материала квартой ниже (или квинтой выше) — в тональность доминанты. Подобная структура танца широко распространена и в других регионах Польши, где используется в самых разнообразных жанрах (куявяки, обереки, полонезы, краковяки).

Однако, по-разному примененный, этот принцип выполняет различные функции. Проявление его на малом участке, при сдвиге в доминантовую тональность короткого мотива приводит лишь к ладово-колористическому эффекту. В гуральской же музыке, действуя в более крупном плане, когда транспонируется не мотив, а целое построение, этот прием играет формообразующую роль. Так, строгая пропорциональность формы танца № 6 из сборника Мерчиньского, несомненно, обусловлена сдвигом в тональность доминанты большого законченного построения.

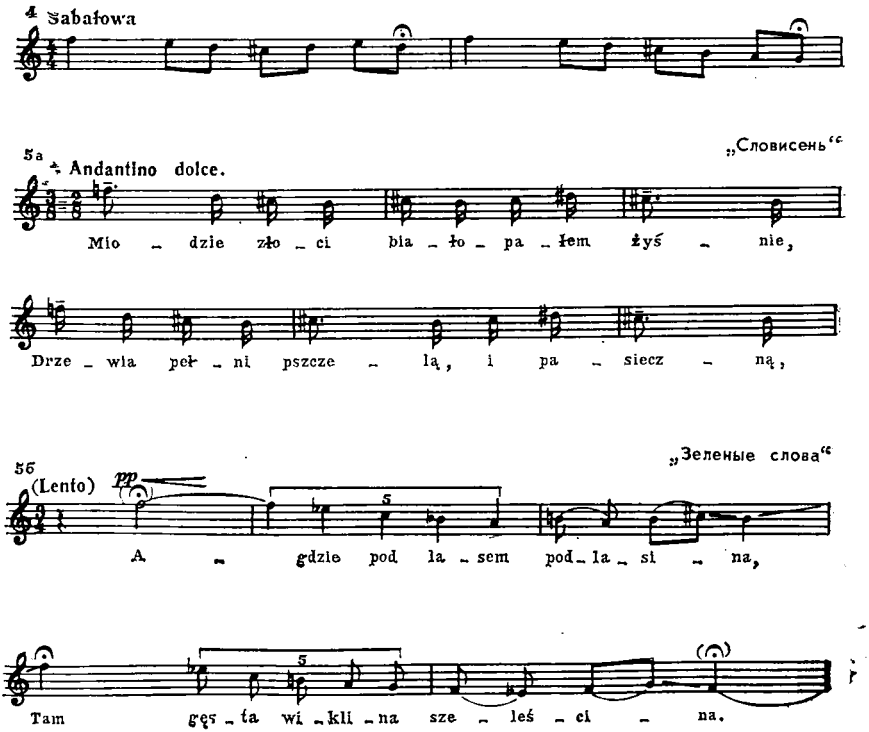
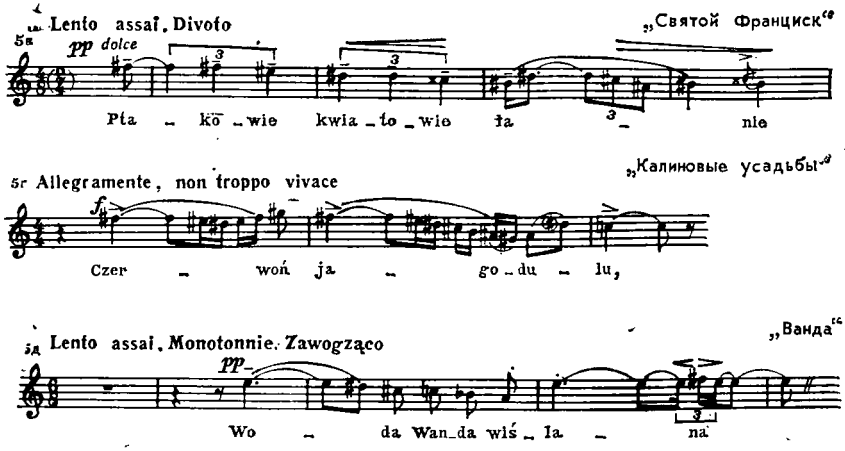
Здесь возникает, правда, особенность, создающая при сдвиге ощущение соразмерности: начинаясь в основной тональности D-dur, построение завершается в тональности субдоминанты, основательно укрепленной в тактах 11—15. Воспроизведенное затем квинтой выше, все построение завершается, соответственно, в главной, исходной тональности. Возникает симметричный тональный план: D-dur — G-dur, a-moll — D-dur. Доминанта оказывается минорной не случайно — звукоряд так называемого лидо-миксолидийского (или подгалянского) лада предполагает на V ступени минорное трезвучие, поэтому вторая часть танца (с такта 16) не является буквальной транспозицией, механическим перенесением квартой ниже (или квинтой выше). Во втором разделе соотношение опорных тонов *a* и *d* иногда приводит к красочной игре а дорийского и D миксолидийского ладов. Структурный «ритм» (2 такта+3 такта) на протяжении всего танца ни разу не нарушается. Поистине классическая архитектоника!

Единственный минорный танец из репертуара Сабалы показывает, что привнесенный элемент минора занимает подчиненное положение, не влияя на ладовый колорит танца. Минор как элемент более поздний не совсем «ассимилировался» в суровой атмосфере старинных ладов гуральской музыки. Характерно, что «минорная» фраза выделяется даже структурно: она квадратна в отличие от последующих трехтактных, наиболее типичных для архитектоники гуральских танцев. В ней сразу же заметна переменность функций: сначала d-moll звучит как тоника, а к концу фразы устой смещается на мажорную V ступень, которая утверждается в качестве тоники в каденсовом обороте. Неожиданное вторжение после каданса (такт 9) субдоминантовой функции восстанавливает знакомое соотношение ступеней, присущее подгалянскому ладу. Минор естественнее «осваивался» на периферийных, побочных ступенях лада — например, минорная доминанта с функцией тоники в случаях кварто-квинтового транспонирования:

В некоторых случаях можно наблюдать не сразу установившееся минорное наклонение, а своеобразный процесс его «вкрапления». При этом структурно лидийский лад не меняет своих очертаний, возникает своеобразный вариант оминоренного лидийского, подгалянского, лада, так как по-прежнему присутствует и лидийская кварта, и миксолидийская септима. В таких случаях III ступень предстает в расщепленном виде — мажорная и минорная. В польском фольклоре расщепленные ступени (III, IV, VI, VII) — отнюдь не редкость. В этих случаях можно говорить о расширенном диатоническом ладе.

Первым сочинением Шимановского, в котором композитор соприкоснулся с ладовым строем гуральской музыки, был вокальный

цикл «Слопевне» (1921) на текст Юлиана Тувима. Здесь скрестились два типа мышления: фольклорный и индивидуально-авторский, со всеми приметами уже сложившегося стиля композитора. В польской литературе «Слопевне» Тувима явились своеобразным манифестом футуризма. Идея воссоздать колорит древней, «праславянской» музыки была рождена стихами Тувима: словотворчество польского поэта, его богатая аллитерациями речь также связана с фольклором, с наиболее древними его пластами, еще сохранившимися в детских песенках, прибаутках.

В польской музыковедческой литературе тщательно прослеживаются связи музыкального материала «Слопевне» с фольклорными образцами, при этом мнения авторов существенно расходятся. Нам представляется, что в данном случае народная песня была для композитора своеобразной моделью, над которой он экспериментировал, постоянно внося в нее новые элементы. Если сопоставить народную песню, близкую по своему интонационному строю вступительной теме из балета «Харнаси», а также некоторым темам вокального цикла «Слопевне», то во всех этих образцах нельзя не обнаружить общих черт; в то же время эти темы не идентичны. Сравним упомянутую фольклорную тему с начальными тактами балета «Харнаси» и ряда песен цикла (см. также примеры 1а и 1б в статье З. Хельман):



В начале или в середине мелодии присутствует интонационное движение, сходное с движением в первой фразе народной песни. Сходство ощутимо прежде всего в общей направленности мелодического движения, ниспадающего от вершины — поступенно либо волнообразно — к определенному звуку, воспринимаемому как опорная ступень. Однако не меньшее внимание обращают на себя и отличия. В народной песне отчетливо выражена ладовая структура с лидийской квартой и миксолидийской септимой (*g—cis, g—f*). Шимановский словно пробует уйти от подлинника самыми извилистыми тропами, отдаляясь от него и вновь приближаясь к его опорным точкам. Композитор ищет такой интонационный сплав фольклорного и своего языка, который бы воплотил образы «праславянские» в современном звучании. Для Шимановского это значит прежде всего затушевать ладотональную основу, сохранив ее признаки в завуалированном виде.

Мелодический оборот, охватывающий тот или иной «срез» подгалянского лада, развивается в интонационной среде с весьма зыбкой ладовой основой, без ясно выраженной опорности. Исходя из слухового восприятия, это явление хочется назвать «ладовым миражем». И действительно, слух постоянно ловит и фиксирует знакомые интонационные ячейки, попавшие во внеладовое окружение.

«Слопевне» Шимановского — сочинение промежуточное, переломное, в нем сочетаются стилистические черты предшествующего этапа и ростки нового. Сознательное приближение композитора к фольклорным истокам не означало отхода от сложившегося ранее индивидуального стиля. Музыка гуралей, в силу целого ряда своих особенностей, оказалась близка творческим исканиям Шимановского. В приведенных образцах из сборника С. Мерчиньского нами рассматривались явления битональности — своеобразной автономии двух тональных сфер, бифункциональность ступеней и, что особенно следует подчеркнуть, равноправное сосущест-

вование расщепленных ступеней лада, которое приводит к расширенному диатоническому звукоряду. Эта особенность, вероятно, не ускользнула от внимания Шимановского. В «Слопевне», по мнению польских музыковедов (С. Лобачевская, Б. Мотылевская, М. Томашевский), основу составляет 12-тоновый звукоряд и нефункциональная звуковая организация. Думается, точнее было бы сказать, что Шимановский в своем вокальном цикле приходит к расширенному диатоническому звукоряду на ладовой основе.

Особенно последовательно этот принцип воплощен композитором в «Мазурках» (1924—1925), где он избрал для себя другую, по сравнению со «Слопевне», модель — шопеновскую мазурку. В мазурках Шопена Шимановского интересовала в первую очередь «классическая» сторона — архитектоника, структурные элементы, но идти по пути подражания Шопену — значило вновь прийти к эпигонски салонному стилю польских композиторов конца XIX века. Обратиться к фольклорным истокам, которыми некогда воспользовался Шопен, — означало попасть в тот же замкнутый круг. Свежие пласты гуральской музыки и традиции шопеновской мазурки — вот тот синтез, который замыслил Шимановский в своих мазурках, стремясь вырвать излюбленный национальный жанр из тисков провинциализма.

Мазурки создаются как бы на фоне начатого весной 1923 года балета «Харнаси», в котором впервые широко использованы фольклорные темы. Все 20 мазурок ор. 50 сочинены в течение 1924 — начала 1925 года. К этому времени композитор внутренне сжился с гуральским фольклором, с его ладоинтонационным строем. От шопеновской мазурки Шимановский сохранил в своих пьесах прежде всего основной пульс, метроритмическую структуру в сочетании с еще мало разработанным композиторами мелосом гуральской музыки. Нерегулярность акцентов у Шопена, безусловно, отражает характерные свойства народного мазура. Именно эти черты Шимановский развил в своих пьесах ор. 50, достигнув большой насыщенности и концентрированности в фактуре.

В 20-е годы Шимановский постепенно освобождался от влияния Дебюсси, и ярче всего это проявилось в отношении польского композитора к ритму. Шимановский, как отмечает в своей монографии С. Лобачевская [см. 122], не был по натуре «ритмистом», как Прокофьев или Стравинский, но больше тяготел к романтическому воплощению ритма (Вагнер, Скрябин) или импрессионистическому развертыванию музыкальной мысли, для которого нетипична повторность одинаковых структур, в том числе и ритмических. Тем не менее он сознательно боролся в зрелый период со своими «слабостями», стремясь подчинить себя организующей воле ритмов не только фольклорных, но и тех, что культивировались в европейской музыке межвоенного 20-летия (Барток, Стравинский, французская «Шестерка»). Прихотливым ритмам мазурки он порой придает характер волевой, моторный, даже остинатный (мазурки № 6 и 18).

Композиция мазурок Шимановского своеобразно претворяет принципы фольклорного формообразования. Но хотя у Шимановского и преобладает отчетливо выраженная периодичность, его периоды могут иметь и неквадратную структуру. Нередки построения трех-, пяти-, а иногда и семитактные (мазурки № 10, 17, 18). Композитор вряд ли мог не заметить свойственную музыкальному мышлению гуралей неквадратность, тем более что и в европейской музыке межвоенного 20-летия открыто объявлялся «бой» всякой квадратности и симметрии.

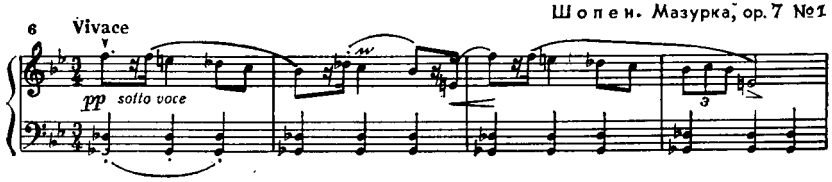
Однако другие широко распространенные в народной практике приемы композиции Шимановский использует в ограниченных масштабах — возможно, они казались композитору чужеродными для его стиля, быть может, и несовременными. Например, в польском фольклоре повсеместно встречается прием кварто-квинтового транспонирования построений — как малых, так и более развернутых, вплоть до целого периода. На этом принципе строятся многие мазурки Шопена; встречается данное явление и в гуральских танцах, причем в более крупном плане. У Шимановского же принцип транспонирования использован только в двух мазурках (№ 15 и 19) в свободно варьированном виде.

Связи с народным искусством наиболее ярко проявились в необычном ладовом колорите мазурок композитора. Т. Зелиньский в статье «Мазурки Кароля Шимановского» отметил у него расширение звукового материала путем слияния двух или более ладов и «затушевывания» опорного центра [177, s. 127—128]. Думается, у Шимановского все же присутствует опорный центр. Так, например, в Мазурке № 5 почти все время, за исключением небольшой разработочной середины, доминирует опорный тон *e,* который может звучать в любом голосе — басовом, среднем или даже верхнем. Прихотливые интонационные обороты постепенно захватывают все ступени расширенного диатонического звукоряда, превращая его в хроматический. А постоянно звучащий стержневой тон придает отдельным построениям пьесы тот или иной ладовый колорит (фригийский, лидийский и др.).

Исследуя гармонический язык мазурок композитора, Т. Зелиньский особенное внимание обращает на усложнение функциональной гармонии мажоро-минора, применение аккордов терцовой структуры в бифункциональной среде, свободное сопоставление созвучий нетерцовой структуры и битональные и политональные сплетения различных пластов [177, s. 128—130]. Обычно исследователи рассматривают политональность как сугубо профессиональный композиторский прием, никак не связанный с фольклором. Между тем в рассмотренных нами образцах гуральских народных танцев встречались элементарные формы битональности, где верхний мелодический пласт звучал в E-dur, а нижний, аккомпанирующий — в D-dur. В Мазурке № 5 Шимановского, в эпизоде più agitato сочетаются три тональных пласта: C-dur (пустые квинты в нижнем регистре), целотоновый звукоряд от *d* (средний пласт) и E-dur лидийский (верхний пласт). Вполне очевидно, что

Шимановский применяет здесь большесекундовые тональные соотношения, присущие гуральской музыке. В том, что оказались избранными для верхних пластов тональности D-dur и E-dur, нет, на наш взгляд, никакой случайности, равно как и в том, что звукоряд лидийского лада воспроизводится здесь в наиболее близкой к фольклорным образцам форме.

Интересно, что у Шопена в одной из мазурок также встречается битональность. Речь идет о Мазурке ор. 7 № 1; в ней есть загадочный эпизод, который исследователи толковали совершенно по-разному. Г. Лейхтентритт усматривал здесь некий цыганский лад в b-moll, И. Шрейер в своем учебнике гармонии высказал предположение, что это задержание к доминантовой функции. Я. Микетта, автор солидного исследования о мазурках Шопена, утверждает, что здесь слышны «расстроенные струны скрипок и басетлы», звучащие в деревенской капелле. Как нам кажется, в этом коротком эпизоде сочетаются два тональных пласта: в верхнем — своеобразный b-moll с повышенной IV ступенью, а в нижнем, возможно, Ges-dur (пустые квинты *ges — des*).

Шопен. Мазурка, ор. 7 №1

И у Шопена и у Шимановского подобные квинты связаны с фольклорными истоками. Шимановский, однако, усложняет прием, составляющий одну из самых своеобразных черт инструментальной музыки гуралей, то наслаивая квинты (мазурки № 3, 4, 16 и др.), то используя параллельное движение квинтами (мазурки № 4, 7, 11). Широкая шкала контрастно сопоставляемых динамических оттенков (от pp до ff), некоторые особенности агогики, например, частые и разнообразные темповые отклонения также свидетельствуют о близости образно-эмоциональной сферы мазурок Шимановского к фольклору Подгалья.

Балет «Харнаси» (1923—1931) стоит особняком в творчестве композитора. Исследователи творчества Шимановского, С. Лобачевская и Я. Ивашкевич, считали балет некоей мифологизацией гуральщины. Я. Ивашкевич утверждал также, что в балете быт гуралей преподнесен как символ «прапольского», подобно тому как «праславянское» пронизывает балет Стравинского «Весна священная» [103, s. 25]. Думается все же, что прямая аналогия со Стравинским мало обоснованна. Стравинский великим даром своего творческого воображения воссоздал некогда существовавшую, но неведомую ему реальность, Шимановский же раскрыл в реальном быте Подгалья поэтическую сторону.

Как известно, согласно первоначальному замыслу Шимановского, балет состоял из двух картин (этот вариант сохранился в

партитуре) и эпилога: первая картина — «Горное пастбище», вторая — «В корчме». Для премьеры в Париже (1936) композитор по просьбе С. Лифаря подготовил новую редакцию балета из трех картин (эта редакция вошла в клавир, сделанный Г. Бацевич): «Горное пастбище», «В избе» (свадьба), «Горное пастбище». Последняя сцена балета в этой редакции завершалась теноровым соло. Как утверждал Я. Ивашкевич, помогавший в работе над либретто, заключительная сцена (эпилог) в первой редакции, по замыслу композитора, заканчивалась не песней, а скрипичным соло, которое должно было олицетворять образ старого музыканта — Оброхты [см. 103, s. 28].

Наивный сценарий, в духе гуральских «разбойничьих» легенд, позволил Шимановскому строить музыкальную драматургию на цитатах — песенных и танцевальных. Польский музыковед К. Новацкий в работе «Роль гуральского фольклора в „Харнаси"» отмечает, что различные методы претворения фольклора в балете Шимановского тесно связаны с формами бытования народной музыки Подгалья. «Его [фольклора] богатство проявляется не столько во множестве самих мелодий <...>, сколько в разнородности и вариантности форм их воплощения» [169, s. 211]. К. Новацкий подчеркивает, что в гуральском фольклоре одна и та же тема может иметь множество исполнительских редакций в зависимости от того, в сольном, хоровом или инструментальном варианте она изложена. Видоизменяться в таких случаях могут не только мелизматика и метроритм, но и мелодический рисунок. Шимановский в своем балете во многом оттолкнулся от этого принципа множественности вариантных форм одной и той же темы (впервые такой принцип, пусть более индивидуально воплощенный, мы наблюдали в «Слопевне»).

Композитор широко использует еще один прием, далеко не чуждый народной музыке: переплетение-нанизывание ряда тем — коротких попевок в единую мелодическую линию широкого дыхания. «Гуральский танец» из второй картины убеждает нас в том, сколь искусно умел Шимановский создавать таким путем большое мозаичное полотно, в котором сплетается воедино ряд фольклорных тем (в сборнике С. Мерчиньского они фигурируют под номерами 44, 6, 3, 1, 43, 29, 72). «Гуральский танец» свидетельствует и о глубоком постижении композитором стихии танцевальности, что, как известно, меньше всего было свойственно Шимановскому до «Харнаси».

Фольклорный материал «Гуральского танца» требовал от композитора максимального приближения к звучанию гуральской капеллы средствами симфонического оркестра. Для этого Шимановский выделяет в оркестре три пласта: верхний, как носитель мелодического начала, олицетворяющий первую скрипку или «приму» в гуральской капелле, средний — гармоническую вертикаль с отдельными подвижными голосами и третий пласт, басовый, имитирующий либо волынку, либо басетлу — нечто среднее между виолончелью и контрабасом. Короткие мотивы-наигрыши, пору-

ченные гобою, кларнету, валторне, ассоциируются с пастушьим инструментарием, а орнаментальный, ритмически упругий, насыщенный мелизмами мотив солирующей скрипки воссоздает образ народного музыканта, скрипача-виртуоза. Мозаичная структура оркестровой ткани — явление новое для творческой манеры Шимановского: каждый фольклорный элемент — это одна из деталей декоративного орнамента. И здесь мы снова обнаруживаем близость к художественному видению гуралей, особенно ярко проявившемуся в тонком искусстве резьбы по дереву.

Значительную роль в партитуре балета играет вокально-хоровое начало; особенно выделяется в этом отношении вторая картина. Здесь звучит хоровая песня, мелодию которой Шимановский услышал от гуралки Хелены Рой. Гуральская манера исполнения воспроизводится композитором до мельчайших деталей; создается иллюзия, будто песня исполняется на вольном воздухе — хор поет открытым звуком, акцентируя каждый слог текста. Никаких изменений в интонационную структуру песни композитор не вносит; лишь эпизодически возникающая диафония придает звучанию особую приподнятость, торжественность. Этот же фольклорный материал Шимановский использует в заключительном фрагменте следующей сцены, создавая таким образом обрамление свадебного ритуала.

Колоритна песня и в ладовом отношении (переменный мажор-минор); второе предложение, начинающееся в лидийском C-dur, завершается в a-moll. Во второй картине есть еще одна фольклорная тема, записанная самим Шимановским (проводится валторной в оркестре, после того как троекратно прозвучала хоровая песня). Размашистая, упругая, она скрепляет, цементирует все новые повторения хоровой темы — в C-dur, а затем в Des-dur и в D-dur. Такого рода «тональное восхождение» — великолепная находка композитора, который разворачивает музыкальную форму, используя одну и ту же хоровую тему. Этот прием воссоздает вольные переклички в горах, ауканье, многократно повторенное эхом.

Продолжает сохранять важную роль хор и в сцене появления разбойников — харнасей. Используя самую популярную у гуралей песню из серии «разбойничьих» — «Pocies chłopcy, pocies zbijać» *, Шимановский применяет уже описанный принцип восхождения по полутонам. В развитие вторгается новая тема, изложенная параллельными мажорными трезвучиями. Этими средствами композитор создает главную кульминацию не только второй картины, но и всего балета.

В результате обильного цитирования фольклорных тем почти без всяких авторских преобразований во второй картине возникает некоторая мозаичность. Первая картина балета в этом отношении существенно отличается от второй; прежде всего, вокально-хоровое начало здесь менее значимо: по сути, лишь в третьей

* «Давайте, хлопцы, давайте рубить» (*польск*).

сцене, в «Марше разбойников», звучит подлинная песня «Hej! idem w las...»*, известная также под названием «Марша Халубиньского» (названа в честь «первооткрывателя» Закопане, профессора Титуса Халубиньского, 1820—1889). Фольклорных цитат здесь несравненно меньше: кроме уже упомянутой песни, в пятой сцене («Танец разбойников») используется тема из сборника С. Мерчиньского (№ 100), изложенная вначале в миноре, а затем, как в оригинале, в лидийском ладу. Преобладание инструментального начала, меньшая зависимость от цитатного материала позволили композитору несколько по-иному отнестись и к самим цитатам: в первой картине Шимановский более свободно их преобразует, включая, наряду с фольклорным материалом, и авторский, близкий к фольклорному.

Обобщенный принцип симфонического мышления в первой картине выражен ярче благодаря сквозному проведению одной из ведущих тем — темы вступления. Эта мелодия (и ее варианты) занимает особое место в творчестве Шимановского, так как она фигурирует не только в балете, но и в других сочинениях — в вокальном цикле «Слопевне» (о чем уже упоминалось выше), Мазурках, во Втором квартете. Для композитора она как бы символизирует образ Подгалья, концентрируя те черты гуральского фольклора, которые Шимановский воспринимал как наиболее характерные.

Мелодическую основу темы вступления (см. пример 1 а в статье З. Хельман) составляют три разнородных, но крепко спаянных между собой интонационных звена. В первом звене слух сразу же улавливает специфический ладовый колорит благодаря обыгрыванию характерных ступеней подгалянского лада — миксолидийской септимы и лидийской кварты. Мелодический оборот начинается с септимы, спускаясь поступенно к IV ступени. Весь ладовый звукоряд охватывается постепенно, неторопливо (авторские ремарки — dolce improvissando, pp, фермата на первом звуке). Второе интонационное звено, самое архаичное по своему складу, соткано из квартовых и секундовых попевок с постоянным смещением опорных тонов. Лишь в третьем звене (такты 8—9) возникает элемент более позднего происхождения (обыгрываются ступени мажорного трезвучия).

С первых тактов тема сопровождается педалями пустых квинт *(c—g)*; такой тип фактуры неоднократно встречается и в «Слопевне», и в Мазурках. Приверженность композитора к этому приему вполне объяснима — пустые квинты стойко ассоциируются у него со звучанием гуральской волынки или «дуды». Не случайно изложение темы поручено гобою, тембр которого напоминает звучание волынки. Регистровый разрыв между мелодией и сопровождением (гобой звучит в верхнем регистре, квинтовая педаль у струнных — в нижнем регистре) почти зримо воссоздает картину широкого простора, величественного горного пейзажа.

* «Хей, идем в лес» (*польск.*).

В дальнейшем тема вступления претерпевает ряд изменений, в результате которых она иногда сближается с фольклорной цитатой, а иногда служит основой нового тематического образования. Подобные случаи трансформации темы встречаются и в балете, и в ряде других сочинений последнего периода; у Шимановского здесь сложилась своя, оригинальная трактовка монотематического принципа.

Приверженность композитора к определенному интонационному комплексу, олицетворяющему гуральское начало, отличается удивительным постоянством. Еще за двадцать лет до начала работы над балетом «Харнаси» Шимановский написал Фортепианные вариации h-moll на народную тему из сборника Яна Клечиньского, изданного в 1888 году и содержащего 74 мелодии Подгалья. Хотя у Клечиньского тема была не совсем точно записана, все же сходство с подлинником обнаруживается вполне ясно — Шимановский впоследствии записал ту же тему из уст народного музыканта. Она и стала темой тенорового соло из заключительной сцены балета. Композитор придает этой мелодии большое значение — уже во вступлении на ее основе строится целый фрагмент, что также способствует тематическому единству крайних разделов балета.

Работая над балетом, Шимановский параллельно создает еще ряд сочинений, связанных с фольклором Подгалья. В первую очередь следует назвать Второй струнный квартет (1927), так как в нем наиболее непосредственно отразился тематизм балета, его фольклорные истоки.

Музыкальная ткань Второго квартета насыщена мелодическими оборотами, ладовыми штрихами, исполнительскими приемами, которые воссоздают колорит музыки Подгалья. При этом фольклорные элементы свободнее, чем раньше, вплетаются в интонационный язык композитора и образуют стилистически однородный сплав с авторским материалом. Так, тема из второй части квартета (цифра 1)* вбирает в себя фольклорную цитату лишь в процессе развертывания (речь идет о песне «Hej! idem w las...», использованной в балете в сцене «Марша разбойников»). В этой же части звучит еще одна народная тема из второй картины балета (сцена появления харнасей — «Pocies chłopcy, pocies zbijać»). Композитор готовит ее появление начиная с цифры 3. В третью часть квартета включен вариант темы вступления, наиболее отдаленный от первоисточника и полнее всего прозвучавший в сцене «Танца разбойников». В квартете Шимановский мастерски разворачивает на этой же теме четырехголосную фугу.

В последних сочинениях Шимановского — в Четвертой симфонии (1932) и во Втором скрипичном концерте (1932—1933) — нет фольклорных цитат, но неповторимая атмосфера музыки Подгалья передана им уже на уровне обобщенного симфонического мышления.

* См. изд.: Szymanowski K. Kwartety smyczkowe. — Kraków: PWM, 1976.

В развитии современной польской музыки творческие традиции и заветы Шимановского сыграли важную, основополагающую роль. И если в 50-е годы композиторы обращались главным образом к «фольклорной» традиции Шимановского, то позднее объектом их внимания становится вся многогранная деятельность композитора.

*Я. Стеншевский*

# Курпёвский фольклор в творчестве Кароля Шимановского

Проблема отношения Кароля Шимановского к курпёвскому фольклору (точнее следовало бы говорить — к песням, записанным на территории Зеленой Пущи) возникает в связи со следующими сочинениями:

1. «Шесть курпёвских песен» для хора a cappella, без опуса, изданы в 1929 году.

2. «Двенадцать курпёвских песен» для голоса с фортепиано, ор. 58, опубликованы тремя выпусками в 1934—1935 годах.

3. «Курпёвская песня» для скрипки и фортепиано опубликована в 1931 году; представляет собой транскрипцию песни № 9 из ор. 58, сделанную при участии Павла Коханьского. В этой скрипичной редакции небольшие изменения внесены лишь в партию солиста (мелодия песни звучит октавой выше, в ряде случаев появляются двойные ноты и аккорды, исчезли некоторые паузы), фортепианное же сопровождение осталось без изменения.

Ряд вопросов, связанных с анализом произведений Шимановского, основанных на курпёвском фольклоре, был освещен в обширной монографии Лобачевской [см. 122, s. 513—582], а также в исследовании Хоминьского [см. 65, s. 311—335]. Настоящая же работа посвящена рассмотрению взглядов Шимановского на народную музыку, главным образом — на курпёвский фольклор, и оценке этнографических качеств собрания народных мелодий, которым пользовался композитор как первоисточником.

Из всего многообразия музыкального народного творчества различных областей Польши внимание Шимановского привлекли подгалянский и курпёвский фольклор. Интерес к гуральскому фольклору возник у Шимановского в начале 20-х годов, к курпёвским же песням он обратился лишь в 1928 году.

Как известно, перелом в отношении Шимановского к народной музыке произошел в период его сближения с жителями Подгалья и их фольклором. Именно тогда Шимановский начинает пересмат-

ривать свои представления о народной музыке, которые до тех пор были несколько односторонними. Что же касается курпёвского фольклора, то оценку фольклора этого региона Польши Шимановский дал в предисловии к своей первой тетради курпёвских песен для голоса (1934)*. Здесь Шимановский высказывает предположение, что среди польских народных песен курпёвская, возможно, самая красивая. 21 марта 1929 года, когда были закончены четыре из шести песен для хора a cappella, композитор пишет Станиславу Веховичу**: «Я слегка побаиваюсь поправок корректора — хотелось бы сохранить все особенности курпёвского говора — такого яркого и самобытного» [167, s. 294]. А в 1932 году, во время работы над сольными песнями он просит Анну Шимановскую прислать первую часть «Пущи» В. Скерковского, «... так как там тоже много отличных мелодий, а все, что было лучшего во второй, — я уже использовал» [177, s. 299]. Таким образом, первоисточник, из которого Шимановский черпал материал для своих сольных и хоровых курпёвских песен, известен***.

Коль скоро имя Скерковского оказалось тесно связанным с творчеством композитора, следует сказать о нем несколько слов. Родился он в деревне Глужек Млавского уезда в 1888 году, умер в 1941 году в концентрационном лагере в Дзялдове (Działdów). Музыке учился сначала у органиста Квасьневского в Млаве, позднее в Плоцке — у ксендза Э. Груберского. Из-за отсутствия средств Скерковский не смог продолжить образование и стал органистом Плоцкой духовной семинарии, которую впоследствии и окончил. В 1913 году он получает приход в Мышинице, что в Зеленой Пуще. К этому же периоду относятся его первые записи курпёвских песен. Хотя с 1915 года Скерковский покинул Зеленую Пущу, он не прекратил своей деятельности — напротив, продолжал собирать народные песни во время летних отпусков — вплоть до начала войны в 1939 году. На основании своих записей он читал лекции и делал научные доклады, а также пользовался ими при сочинении нескольких вариантов либретто «Курпёвской свадьбы»**** и при издании двух частей «Курпёвской пущи в пес-

* Szymanowski K. Pieśni kurpiowskie, op. 58. — Warszawa, 1934, s. 3.

** Станислав Вехович (1893—1963) — крупный польский композитор, особенно ярко проявивший себя в хоровом творчестве. В его обработках народных песен для хора ощутимо воздействие «Курпёвских песен» Шимановского. — *Примеч. сост.*

*** Композитор в предисловии к своему вокальному циклу «Двенадцать курпёвских песен» называет этот источник: «Мелодии и тексты настоящих обработок (как и изданных ранее «Шести песен» для хора a cappella) позаимствованы мною из труда ксендза Владислава Скерковского "Курпёвская пуща в песне"». In: Szymanowski K. Pieśni kurpiowskie, op. 58. — Warszawa, 1934, s. 3.

**** Известны следующие издания «Курпёвской свадьбы»: Skierkowski W. Wesele na Kurpiach (Libretto). — Płock, 1928 [Нотный материал отсутствует]; Wesele na Kurpiach. Widowisko w 4-ch obrazach ze śpiewami i tańcami przez Ks. Władysława Skierkowskiego. — Warszawa, 1928 [нотный материал отсутствует]; Skierkowski W. Wesele na Kurpiach. Widowisko ludowe w 4-ch obrazach ze śpiewami i tańcami. — Płock, 1933 [с нотами].

не» * — тех самых, о которых упоминает Шимановский в своих письмах. Бóльшая часть собрания Скерковского не издана и находится в архиве Польского этнографического общества во Вроцлаве.

Сведений о том, как началось увлечение Шимановского подгалянским фольклором, — более чем достаточно. Этого, к сожалению, нельзя сказать о курпёвском фольклоре. По-видимому, Шимановский никогда не бывал в Зеленой Пуще и фольклора ее в «живом» звучании не слышал. В противном случае он вряд ли бы с такой точностью следовал в своих обработках записям Скерковского. Нам ничего не известно о каких-либо личных контактах или переписке между ними. Некоторые данные позволяют утверждать, что знакомы они, скорее всего, не были, иначе у композитора не возникла бы необходимость приобретать экземпляр «Пущи» **.

Каким же образом Шимановский узнал о материалах Скерковского? Фраза из письма Веховичу (1929 год): «Из «Курпёвской свадьбы» кс. Скерковского я взял мелодии и тексты» [167, s. 294], — позволяет в какой-то мере разобраться в этом. Как известно, собрание Скерковского названо «Курпёвская пуща в песне», и первая его часть, посвященная свадебному обряду, никаким подзаголовком не снабжена. Только на с. 10 сборника Скерковского упоминается «Свадьба в Курпёвской пуще». Зато обращает на себя внимание совпадение заголовка, приведенного в письме Шимановского, с названием спектакля «Курпёвская свадьба». Мне известны два издания того периода (то есть 1928 года) — плоцкое и варшавское, существенно отличающиеся одно от другого, однако ни в том, ни в другом никаких нотных записей нет. Представление было впервые показано в Плоцком театре под управлением Т. Скаржиньского 10 марта 1928 года; пели, танцевали и играли на музыкальных инструментах не певцы и не музыканты, а сами актеры. Театр показывал спектакль на гастролях во Влоцлавеке и Варшаве. В столичном зале «Атенеум» театр выступал в течение двух месяцев начиная с 5 июля 1928 года, причем с большим успехом. Отклики на гастроли Плоцкого театра появились как в местной, так и в столичной печати. Небезынтересно, что среди авторов рецензий на эту постановку встречаются имена Адама Гжимала-Седлецкого ***, Тадеуша Бой-Желеньского ****,

* Skierkowski W. Puszcza Kurpiowska w pieśni. Płock, 1928, cz. 1 (№ 1—125); Płock, 1929, cz. 2; z. 1 (№ 126—399); Płock, 1933, cz. 2, z. 2 (№ 400—586); Płock, 1934, cz. 2, z. 3 (№ 587—790). Шимановский использовал песни из тетрадей, изданных в 1928 и 1929 гг.

** Из сохранившегося в архиве Шимановского (Библиотека Варшавского университета) письма Скерковского явствует, что собиратель впервые написал Шимановскому 1 апреля 1930 г.

*** Адам Гжимала-Седлецкий (1876—?) — известный театральный и литературный критик, драматург, автор воспоминаний о театре (Grzymała-Siedlecki A. Świat aktorski moich czasów. — Warszawa, 1957). — *Примеч. сост.*

**** Тадеуш Бой-Желеньский (1874—1941) — видный деятель польской культуры, критик, публицист, автор исторических романов, переводчик французской литературы. Расстрелян гитлеровцами во Львове. — *Примеч. сост.*

а также близких друзей и знакомых композитора — соратника по работе в консерватории Вильяма Хожицы, Хелены Рой-Рытард, Януша Микетты *. Все они высоко оценили достоверность изображения народной жизни, а также непритязательную простоту постановки. Мы можем только строить предположения о том, видел ли сам Шимановский этот спектакль или узнал о нем от знакомых, а может быть, из периодической печати, хотя известно, что летом 1928 года Шимановский бывал в Варшаве. Положительная рецензия, помещенная в журнале «Kwartalnik Muzyczny», принадлежала перу А. Хыбиньского. Не исключено, что именно он ознакомил Шимановского со сборником курпёвских песен Скерковского **.

Какова же подлинная ценность нотных записей Скерковского, в какой мере его расшифровки соответствуют действительной народной практике? О музыкальной подготовке Скерковского уже шла речь; кроме того, определенные навыки он, несомненно, приобрел в процессе собирания народных песен. Можно ли, однако, считать его достаточно подготовленным для работы фольклориста? Думается, что А. Хыбиньский, который сам был мало знаком с народным творчеством, непосредственно не относившимся к Подгалью, переоценил значение труда Скерковского и преувеличил достоверность его расшифровок. Напомним, что писал Хыбиньский в рецензии на сборник Скерковского: «... собиратель записывает мелодии, не применяя фонограф, а опираясь исключительно на собственную память. И делает это без малейших ошибок» ***.

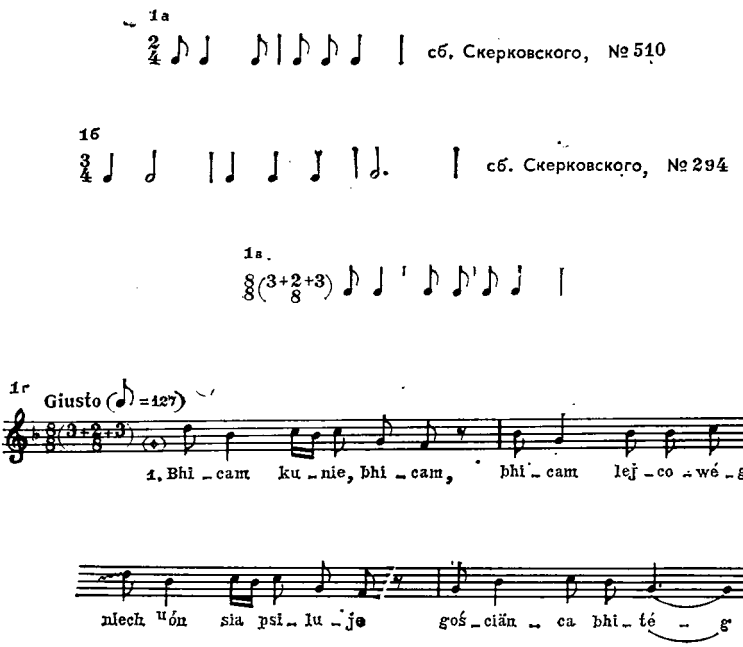
Современные исследования курпёвского фольклора это мнение опровергают: результаты изысканий, полученные в Институте искусства Польской академии наук (Instytut Sztuki PAN), показывают, что записи Скерковского неточны, особенно в передаче метроритма. Не имея подготовки этнографа-музыковеда, Скерковский явления фольклора расценивает с позиции привычных стереотипов профессионального творчества, в то время как народная музыка, подобно языковым диалектам, образует свою собственную систему закономерностей. Разумеется, собиратель может ошибиться при записи, традициями допускается определенная (хотя и очень незначительная) степень исполнительской свободы, кроме того, народные певцы могут быть недостаточно опытными, а их исполнение — неточно нотированным; и тем не менее, даже учитывая все это, невозможно представить себе, что собиратель мог не обратить внимания на типичные явления в курпёвском фольклоре. Именно это и приходится констатировать по отношению к собранию Скерковского: так, в его записях ни разу не встречается

* См. коммент. 169 и 135 к разделу «Шимановский и его окружение».

** Согласно устной информации, полученной от проф. Юзефа Михала Хоминьского, Адольф Хыбиньский утверждал, что он первый обратил внимание Шимановского на курпёвские песни.

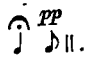
*** Chybiński A. Ks. Władysław Skierkowski. Puszcza Kurpiowska w pieśni. Płock, 1928, cz. 1. — Kwartalnik Muzyczny, 1928, № 1, s. 87.

смешанный метр $^5/_8$. По-видимому, он постоянно нотирует его в искаженном виде.

То же можно сказать о песнях, основанных на силлабическом двенадцатисложном двустишии (6+6) и размере $^8/_8$. Один из основных видов этого размера — $^3/_8+^2/_8+^3/_8$ — Скерковский передает в записи и как двудольный (наподобие краковяка), и как трехдольный, а иногда в более искаженном виде *:

Основная черта метроритмики курпёвского фольклора — регулярность. Свободные переменные размеры встречаются значительно реже, хотя ритмика и в них всегда достаточно организована и построена на соотношении 1 : 2. Кроме того, в новейших исследованиях зафиксировано небольшое число протяжных песен, основанных на свободном стихе и исполняемых parlando, а также типологически и хронологически обособленная группа песен, для которых характерна ритмика типа мазурки. В записях Скерковского все это никак не отражено.

* Нотные примеры взяты из сборника: Яворская З., Стеншевский Я. Песни Зеленой и Белой Пущи (Jaworska Z., Stęszewski J. Pieśni z Puszczy Zielonej u z Puszczy Białej. — Literatura Ludowa. 1961, № 4—6, s. 48). Запись хранится в Институте искусств Польской академии наук в Варшаве (Instytut Sztuki PAN, № 1578-4). Запись песни «Ой, хлещу коня я», сделанная в 60-е годы, очень отличается от записи, опубликованной в сборнике В. Скерковского, и мелодией и подтекстовкой.

Характерна также архаичная черта в вокальной манере курпёвского исполнения, называемая апокопой, которую Скерковский в своих записях обозначает весьма приблизительно — путем увеличения длительности в предпоследнем слоге куплета одновременно с ослаблением звучности последнего слога:




Этот прием, встречающийся, кстати, в 30 % всех случаев исполнения курпёвского фольклора и основанный на том, что последний слог куплета вообще не произносится, а отчетливо артикулируется лишь предшествующий, — нотируется в записях Скерковского крайне редко. Исследователь А. Возачиньская также обращает внимание на то, что опубликованные в «Пуще» и других изданиях варианты песен очень отличаются от их первоначальных рукописных записей *.

Значительно точнее передает Скерковский мелодический рисунок (если не считать того, что не отражена особая манера интонирования в старинных песнях). Отдельные ошибки в данном случае не имеют принципиального значения.

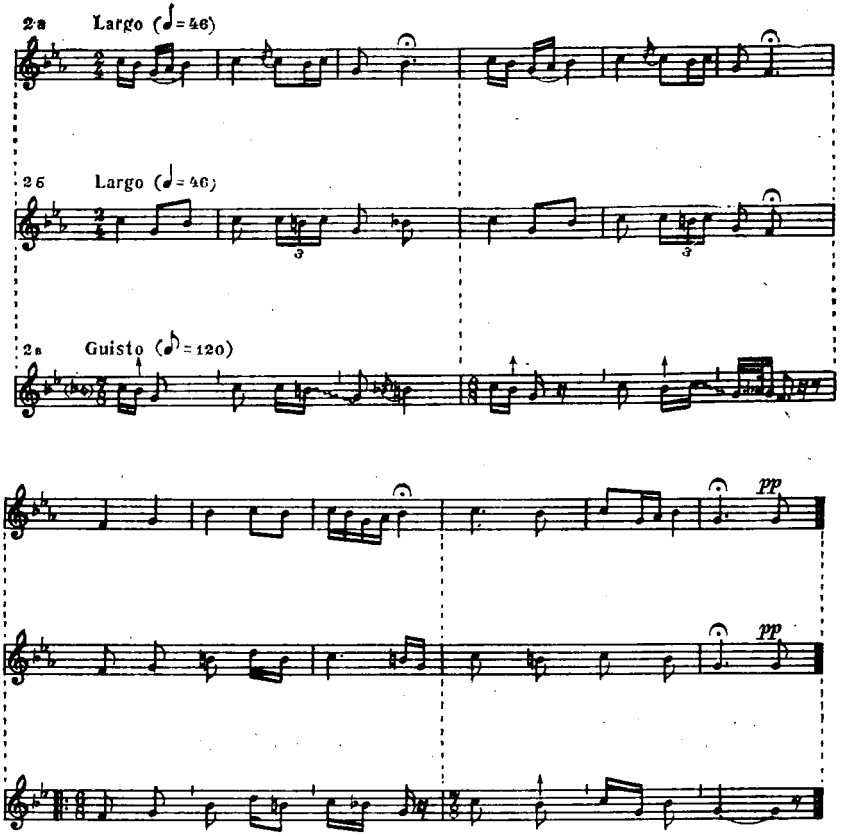
Следует, впрочем, иметь в виду, что критические замечания относятся отнюдь не ко всем записям Скерковского, и в целом его собрание выгодно отличается от других материалов, собранных без помощи механических средств звукозаписи: «Пуща» Скерковского имеет значительную научную ценность хотя бы уже потому, что многие песни позднее вообще не удалось зафиксировать.

Итак, Шимановский имел дело с материалами весьма ценными, но вместе с тем недостаточно полно отражающими своеобразие народной музыки Зеленой Пущи. 18 «Курпёвских песен» Шимановского (12 сольных и 6 хоровых) опираются на 19 народных тем. В двух сольных песнях (№ 4 и 10) из цикла «Двенадцать курпёвских песен» для голоса и фортепиано использовано по две темы; хоровая (из цикла «Шесть курпёвских песен») и сольная (из цикла «Двенадцать песен») песни «Bzicem kunia» ** (№ 4 в хоровом цикле и № 6 в сольном) основаны на одной и той же мелодии; в то же время тема сольной песни № 12 «Wsyscy przyjechali» *** — также ее вариант ****:

* Wozaczyńska A. Pieśni kurpiowskie, ich charakterystyka w świetle zbiorów W. Skierkowskiego. — Wrocław, 1956, s. 14.

** «Ой, хлещу коня я» (*польск. диалект*).

*** «Все своих дождались» (*польск. диалект*).

**** В нотном примере мелодии 2а и 2б взяты из сб. Скерковского «Курпёвская Пуща в песне» (Плоцк, 1928), ч. 1 — соответственно № 39 и 43; мелодия 2в — запись, хранящаяся в архиве Института искусств Польской академии наук в Варшаве (Instytut Sztuki PAN, № 2196, B-5).

Вторая тема в сольной песне № 10 (такты 26—35) — это вариант песни «Lecioły zórazie» *.

Приступая к работе над хоровыми песнями, композитор имел в своем распоряжении свыше 100 мелодий из «Пущи» Скерковского, но в хоровой цикл вошли только шесть. В отношении песен для голоса с фортепиано это соотношение дано как 400 к 12**. Краткая характеристика отобранных Шимановским мелодий для обоих циклов (18) выглядит следующим образом: преобладают песни с равным числом слогов в куплете (16 песен), для них наиболее типичен двенадцатисложник; куплеты типа AABA и AABB встречаются лишь по одному разу. Зато преобладают куплеты без всяких повторов (14 песен). Значительно меньше песен с

* «Летели журавли» (*польск. диалект*).

** В период работы над сольными песнями композитор пользовался двумя тетрадями «Пущи», изданными в 1928 и 1929 гг., и отобрал из 399 песен 12. «Шесть курпёвских песен» для хора были написаны раньше, и к тому времени Шимановский мог воспользоваться лишь первой тетрадью (125 песен), изданной в 1928 г. — *Примеч. сост.*

повторениями (4 песни); среди них — одна танцевальная песня с припевом без слов, этот припев в версии Шимановского опущен. Для песен, которые вошли в оба цикла, наиболее типичен диапазон септимы (6 песен), меньшее число укладывается в диапазон октавы и сексты (4 песни) и, наконец, в диапазоне квинты выдержаны 3 песни. С точки зрения ладовой характеристики песен картина выглядит так: пентахорд (1), разные типы пентатоники (4), модальность (9), мажоромінор (5). Почти для половины песен (8) характерна апокопа.

В опубликованных сборниках Скерковского эти же характеристики распределяются следующим образом: равносложных куплетов — 80 % (из них двенадцатисложных — 30 %), типа AABA — 11 %, AABB — 4 %, куплетов, не расширяющихся путем повторения, — 60 %; с повторением — 20 %, с припевом — 15 %, диапазон октавы, самый распространенный, — 40 %, далее следуют: септима — 22 %, секста — 20 %, нона — 16 % и квинта — только 8 %. Мажорные и минорные лады распределяются соответственно как — 64 % и 28 %; на все остальные ладовые разновидности приходится 8 %. Апокопа встречается в 27 % всех песен. Вывод, который можно сделать из такого сопоставления количественных характеристик, типичных, с одной стороны, для песен, использованных Шимановским, а с другой — для собрания Скерковского, крайне прост. Композитор интересовался в первую очередь самыми старинными песнями, наиболее архаичными их чертами. Несмотря на то, что число использованных Шимановским песен в общем-то невелико, их параметры достаточно репрезентативны и приближаются к характеристике всего собранного в «Пуще» материала.

Отбор материала для композитора, разумеется, лишь начальный этап работы. Анализ же музыкального языка «Курпёвских песен» не входит в компетенцию музыковеда-фольклориста. Мне хотелось бы, однако, обратить внимание на ряд существенных моментов, в частности на соотношение между выразительными средствами в избираемых композитором песнях и экспрессивными особенностями народных первоисточников. Степень взаимозависимости здесь, на мой взгляд, весьма преувеличена. Лишь немногие из профессиональных приемов, которыми пользуется композитор при переложении народных мелодий, можно считать обусловленными характером народной музыки. Гармония, полифония и тональность «Курпёвских песен» — результат индивидуального, субъективного прочтения Шимановским мелодического и поэтического содержания народных песен. Все это — плод его творческой фантазии, таланта и профессионального опыта.

В обработках «Курпёвских песен» динамика, артикуляция стаккато и bocca chiusa *, агогика, видоизменения куплетной формы, ритмические уменьшения и увеличения применяются иначе, чем не только в курпёвских песнях, но и в польской народной музыке

* пение с закрытым ртом (*итал.*).

вообще. Кроме того, диапазон эмоциональных ассоциаций композитора выходит за пределы эмоциональных связей, допускаемых эстетикой и этикой народного творчества. Конечно, при подходе к содержанию народных песен нельзя исходить только из их словесного текста. Во-первых, единство текста и напева в народной песне весьма условно, ибо один и тот же текст нередко исполняется на различные напевы, и наоборот. Во-вторых, в многокуплетных песнях варьирование последующих куплетов, как правило, не совпадает с развитием событий в сюжете народной песни.

Таким образом, обработки Шимановским народных мелодий в «Курпёвских песнях» в значительно большей степени, чем это кажется на первый взгляд, следует считать порождением его творческого воображения, а не воссозданием черт и характерных особенностей курпёвского фольклора.

Известно, что при работе над «Курпёвскими песнями» Шимановский пользовался собранием В. Скерковского «Курпёвская пуща в песне», однако судьба принадлежавших композитору сборников до недавнего времени оставалась неизвестной.

Сведения, которые сообщил М. Пинкварт — хранитель музея К. Шимановского в «Атме» (Закопане), — свидетельствуют о том, что после решения композитора отказаться от «Атмы» и его просьбы к Ю. Зборовскому — директору Татринского музея — заботиться о сохранности его вещей, имущество композитора было упаковано, но в музей почему-то не попало. Неизвестно, чье это было распоряжение, Шимановский во всяком случае об этом не знал [146, s. 17—18]. Вещи композитора оказались в вилле «Ямбор», принадлежавшей знакомой композитора Э. Борковской-Диль. В 1939 году виллу посетил Я. Ивашкевич, который осмотрел вещи и рукописи композитора, затем они были переданы в Татринский музей, но, как выяснилось позже, не полностью. После смерти Борковской оставшуюся часть вещей Шимановского по совету С. Веховича перевезла в Краков Б. Корытовская, доцент Государственной высшей музыкальной школы. Там, в библиотеке школы, они и хранились, пока не были переданы в дар музею Шимановского в «Атме»: первая партия — в марте 1976 года, вторая — в марте 1977 года. В последней оказались две тетради «Пущи» (ч. I и ч. II — тетр. 1).

Тетради «Пущи», которыми пользовался Шимановский, я перелистывал с радостью и волнением — это происходило в «Атме», в комнате, расположенной над «мастерской» композитора. В этой комнате писал свой «Березняк» Ярослав Ивашкевич под звуки «Курпёвских песен», которые сочинял тогда Шимановский *. Здесь останавливался Сергей Лифарь, приезжавший в Закопане в пери-

* См. об этом воспоминания Я. Ивашкевича в разделе «Шимановский и его окружение».

од постановки балета «Харнаси» в Париже. Эти тетради «Пущи» содержат необычайно важный материал и для биографов Шимановского, и для исследователей его творчества, ибо по имеющимся на них заметкам можно установить принцип о т б о р а определенных мелодий из большого собрания курпёвских песен.

Экземпляры «Пущи», принадлежащие Шимановскому, не требуют специального описания: они самые обычные, без переплетов, сброшюрованные, как и весь остальной тираж издания. Однако одна деталь обращает на себя внимание — первая часть «Пущи» не является фрагментом издания научного общества (Rocznik Naukowy) в Плоцке, а представляет собой отдельную публикацию, изданную той же типографией с измененной пагинацией. Надо полагать, что при создании хоровых песен (соч. в 1929 году) Шимановский пользовался не этим экземпляром первой части «Пущи». Тот факт, что этот экземпляр попал в руки композитора позднее, подтверждает и цитировавшееся выше письмо к Анне Шимановской, а также другие факты, о которых — ниже. Второй части (тетрадь 1) «Пущи» предпослано посвящение Шимановскому автора собрания В. Скерковского, сделанное шестью днями раньше по сравнению с датой его письма композитору, позволившего мне установить, что Шимановский и Скерковский ранее не были знакомы *.

«25.III 1930 г.
Имельница под Плоцком
Многоуважаемому пану Каролю Шимановскому, выдающемуся Композитору и Почитателю народной песни — автор посвящает
Кс. *В. Скерковский*».

Сборники «Пущи» испещрены большим количеством записей, пометок и знаков, сделанных рукой Шимановского. В списках, составленных композитором, первая цифра обозначает страницу в сборнике Скерковского, вторая цифра — номер песни. Неясным пока остался смысл буквенных обозначений (W, Z, N) и различного рода знаков (черточки, крестики, кружочки, подчеркивания и проч.), которые сопутствуют нумерации в списке песен, сделанном карандашом рукой Шимановского. Эти обозначения и знаки сначала вносились красным карандашом, затем — синим; что может означать такая последовательность цветных пометок, установить пока не удалось.

Из первой части «Пущи» композитором были использованы две песни: с. 38 № 43/12 ** и с. 45/46 № 55/2. Эти, отмеченные Шимановским мелодии легли в основу сольных песен ор. 58, в то время как песни, вошедшие в хоровой цикл, н и к а к н е п о м е ч е н ы в данном сборнике Скерковского. Это доказывает, что в период со-

* См. второе подстрочное примеч. на с. 205.

** № 43/12 и др. — первая цифра означает порядковый номер песни в сборнике Скерковского, вторая — порядковый номер песни в цикле Шимановского «Двенадцать курпёвских песен» для голоса и фортепиано, ор. 58 (1932).

чинения хоровых песен, написанных в 1928—1929 годах, композитор пользовался другим экземпляром «Пущи».

Из песен, выписанных из второй части «Пущи» и также помеченных различными знаками, использованы одиннадцать *.

Как видно из приведенного перечня, Шимановский в своих сольных «Курпёвских песнях» использовал те мелодии из сборника Скерковского, которые снабжены его пометками и знаками. Исключение составляет песня «Bzicem kunia» (первая часть «Пущи», с. 35 № 39) — это шестая сольная песня в цикле «Двенадцать песен», известная композитору со времени работы над хоровыми «Курпёвскими песнями» (в цикле «Шесть песен» — это № 4); поэтому она никакими пометками в сборнике не отмечена.

Из первой части «Пущи» Шимановский выбрал 18 песен, а использовал лишь две: из второй (первая тетрадь) — 42 песни, из которых в сочинение вошло 11 **. Возникает вопрос: что представляют собой песни, заинтересовавшие Шимановского, и почему композитор отказался от их обработки?

К сожалению, мы не можем проникнуть в творческую лабораторию Шимановского и исчерпывающе объяснить, почему он избирает одни и отбрасывает другие образцы песенного фольклора. Вместе с тем необходимо отметить те моменты, которые могли в решении композитора сыграть определенную роль. После вдумчивого изучения собрания Скерковского Шимановский, без сомнения, осознал, что курпёвские песни отличаются друг от друга и стилистически, и с точки зрения своих функций в народном быту, хотя это не вытекало ни из принципов классификации песен, ни из предисловия Скерковского.

Песни танцевального характера не заинтересовали Шимановского; гораздо больше привлекли его внимание протяжные мелодии, связанные со свадебным обрядом. Именно жанр свадебных песен лег в основу «Курпёвских песен» a cappella. Значительное количество таких песен выписал композитор и из первой части «Пущи», но почему-то их не использовал.

Особый интерес художника вызвал очень оригинальный род песен Зеленой Пущи, так называемые «лесные песни», исполняемые «на открытом воздухе», в лесу. Эти песни, как правило, выдержаны в медленных темпах, отличаются богатой мелизматикой и ладовым разнообразием (например, песня № 43 из первой части «Пущи» в ладовом отношении — ангемитонная пентатоника с одним неустойчивым тоном). Неповторимое своеобразие «лесных» песен стало причиной их явного преобладания как в черновых набросках Шимановского, так и в его обработках.

* с. 8 № 127/8; с. 8 № 128/7; с. 10 № 131/10; с. 10/11 № 132/10; с. 70 № 238/4; с. 70/71 № 239/4; с. 99 № 288/11; с. 139 № 366/1; с. 141 № 371/5; с. 145 № 377/3; с. 148/149, № 380/9.

** Напомним, что всего в цикле «Курпёвских песен» для голоса с фортепиано использовано 14 народных мелодий (песни № 4 и № 10 построены каждая на двух темах); песня «Bzicem kunia» является переработкой одноименной песни из хорового цикла. — *Примеч. сост.*

Ответить на вопрос о причинах, побудивших композитора использовать лишь часть выбранных песен, непросто. Очевидно, одной из причин была незначительная разница в жанровой природе песен, однообразие их выразительности несмотря на богатство мелодических вариантов. Вероятно, поэтому Шимановский довольно быстро исчерпал для себя один из сборников (вторую часть) «Пущи» и снова обратился к первой части собрания Скерковского.

Думаю, не будет ошибкой предположить, что Скерковский, прислав плоды своего труда Шимановскому, тем самым вновь привлек внимание художника к курпёвскому фольклору, в результате чего возникли обработки для голоса и фортепиано. Найденный же недавно экземпляр «Пущи» с пометками композитора, несомненно, еще станет предметом дальнейших исследований для фольклористов и музыковедов.

*Л. Маркевич*

## Кароль Шимановский о специфике композиторского творчества

Кароль Шимановский оставил после себя исключительно богатое литературное наследие, в котором значительное место занимают суждения по проблемам творчества. Помимо переписки и публицистики, такие суждения можно найти в мемуарах близких друзей и знакомых композитора. В связи с тем что общее количество подобных высказываний — подлинных и переданных третьими лицами — весьма значительно, автор, столкнувшись с проблемой отбора материала, рещил отдать предпочтение размышлениям композитора над общими проблемами творчества, а также его высказываниям о собственных произведениях. Думается, что эти высказывания, а также извлечения из эпистолярного наследия и мемуарной литературы о композиторе в какой-то степени помогут почувствовать и понять Шимановского — художника и человека.

Шимановского всегда глубоко задевало пренебрежительное отношение польской музыкальной критики к его произведениям, к творческим поискам. Вместе с тем он никогда не стремился стать «угодным» академическим музыкальным кругам — напротив, он неоднократно выступал в присущей ему острополемической манере в защиту своей творческой позиции, всякий раз выражая непо-

колебимую уверенность в правильности избранного им для себя пути в искусстве. Так, в 1910 году в письме к Здиславу Яхимецкому (от 4 декабря) 28-летний композитор, автор 19 опусов, в том числе Второй симфонии, со всей определенностью заявляет о том, что тогдашняя польская общественность относится к нему с полным равнодушием: «Я хорошо понимаю, что между мной и обществом всегда будет нерушимая стена разных понятий, художественных и жизненных убеждений. <...> в нынешней нашей атмосфере и обстановке я чувствую себя в какой-то мере чужим <...>» [167, s. 79—80].

Из этого же запоминающегося письма видно, что Шимановский отрицательно относился к тогдашнему польскому провинциализму и стремился подчеркнуть свою близость к гуманистическим традициям в классическом понимании этого термина, к многовековому духовному наследию различных эпох и культур *.

В течение первых лет существования независимой Польши, после 1919 года, Шимановский должен был постоянно браться за перо, чтобы отстаивать свои эстетические принципы, в том числе и свое отношение к проблеме традиций и современности.

Проблема традиций, о которой Шимановский пишет в письме к Яхимецкому, предстает в его публицистике в общенациональном и личном аспектах. В общем плане, как известно, идеалом для Шимановского всегда оставался Шопен, музыка которого, совершенная по форме и национальная по содержанию, возвысилась до ранга искусства общечеловеческого. В личном же плане, для себя самого, Шимановский видел решение этой проблемы в органическом сочетании национальной (шопеновской) традиции и высокого профессионализма при полной свободе индивидуального высказывания [об отношении Шимановского к Шопену см. 130, 131].

Интересно, что, когда дело касалось его собственных сочинений, Шимановский часто не мог с полной определенностью дать им оценку. На общие же темы о прогрессе в искусстве и в обществе, о своем месте в музыке, в том числе польской, он всегда высказывался очень категорически, не сомневаясь в том, что именно ему выпала честь стоять во главе новой польской музыки.

Напомним, что́ писал он об этом в статье «Я покидаю горный свой редут», являющейся ответом С. Невядомскому:

«Судьбе было угодно сделать меня в одном лице преданным сторонником и единственным выразителем «освободительных» идей, причем не только средствами моего искусства, но и средствами теории. В моем творчестве и в моих идеях С. Невядомский видит, очевидно, столь ненавистный ему «футуризм», против которого он считает нужным бороться. И соответственно, целясь острием своего пера (нередко скрываемого им среди цветов) мне прямо в сердце, он покушается на все современное искусство <...>. Я дей-

* Полностью письмо приведено в наст. сборнике в разделе «Шимановский и его окружение».

ствительно в некотором смысле предсказываю «закат божков» — а может быть, и настоящих «богов», которых всю свою жизнь чтил мой старший коллега по искусству. Верно, однако, и то, что этот коллега закрывает глаза, не желая видеть глубокой серьезности моей работы, добросовестности и честности моих намерений». Далее Шимановский говорит о своем отношении к традиции Шопена: «Я, однако, не просто представитель столь нелюбимого «музыкального футуризма», но и польский художник. И теперь, когда немецкая музыка стала для меня не более чем «объектом» — правда, всегда достойным глубокого или же сдержанного внимания — и уже не связывает мне свободных и счастливых рук, теперь моя польская натура, подлинно польский строй чувств, а не всякие там узоры да картинки, керезии да кунтуши *, начинает бить ключом в моих произведениях. <...> Названы ли мои вещи «Метопами», «Масками» или «Мифами», плохая это музыка или хорошая — одно не подлежит сомнению: создана она поляком. <...> Не следует поэтому искать в моей музыке космополитизм или, что еще хуже, интернационализм. Найти в ней можно только «европейское», что, впрочем, нисколько не противоречит ее польской сущности <...>» [166, s. 65—67].

Почти 10 лет спустя Шимановский дал выход своим чувствам, высказав Михалу Хороманьскому ** все, что он думал о значении своего творчества в истории польской музыки. Хотя Хороманьский опубликовал беседу уже в литературно приглаженном виде, можно все же считать эту публикацию (1932) авторизованной [см. 170, s. 100], ибо Шимановский имел возможность в случае несогласия с истолкованием его слов прибегнуть к опровержению.

В тоне высказываний композитора не было полемической запальчивости и публицистической непосредственности. Шимановский — к тому времени автор многих признанных во всем мире произведений — уже не считал нужным отстаивать свою точку зрения в острой дискуссии на страницах печати, но его убеждение в правильности своей творческой позиции стало еще более непоколебимым. Напомним, что беседа Шимановского с Хороманьским состоялась всего через полгода после того, как Шимановский был вынужден подать в отставку с поста ректора Музыкальной академии в Варшаве.

«Выкинуть-то меня, и правда, выкинули, — как говорил Слонимский ***, — да только из государственной консерватории. Из польской музыки меня так просто вычеркнуть не удастся». И в этом месте разговор принимает характер суровой критики положения дел в тогдашней музыкальной жизни Польши.

* Кафтаны и полушубки (*польск.*).

** Михал Хороманьский (1904—1972) — друг Шимановского, писатель, автор повестей и рассказов («Белые братья», «Зависть и медицина», «Двусмысленные рассказы» и др.). — *Примеч. сост.*

*** Антони Слонимский (1894—1977) — видный польский поэт, эссеист. Принадлежал к литературной группировке «Skamander». — *Примеч. сост.*

«Опять эта антитворческая волна в официальной музыке, радикальный поворот к тихой провинции, покорное возвращение к «status quo ante... bellum»* <...> Опять тупая «сапожничья» ярость, стремление уничтожить все, что молодо и жизнеспособно, желание закрыть двери, которые открыли я и мои друзья, чтобы снова лишить молодежь свежего воздуха, апатично-старческая боязнь выйти ветру навстречу, ветру, который все равно — рано или поздно — сметет весь этот никому не нужный хлам. <...>» [170, s. 212].

Одновременно Шимановский выражал свою духовную солидарность с новым поколением музыкантов, с удовольствием отмечая, что в последние годы молодые композиторы растут как «грибы после дождя»: «Они отдают мне должное, поскольку понимают, за что я боролся с таким трудом всю свою жизнь, отказываясь от «прямой выгоды», — наоборот, могло показаться даже, что я делал все возможное, чтобы отрезать себе путь к «популярности», и достиг в этом значительных результатов, особенно у себя на родине. Но ничего не поделаешь! Молодежь оценила то, что мне пришлось вести борьбу фактически в одиночку, и у меня с ней прекрасные отношения, основанные на взаимном доверии» [170, s. 211].

Оглядываясь в прошлое, Шимановский объясняет свое негативное отношение к творчеству современников не только тем, что ему не нравились их сочинения, но и более общими соображениями — чуждым ему отношением их к традициям. Характерно, что в каком-то смысле он даже отказывается теперь безоговорочно принимать Шопена, когда говорит: «Я не мог не стать в своем роде антитрадиционалистом, ибо на какие традиции я должен был опираться? На один только ослепительный, недостижимый идеал Шопена — но ведь так или иначе ограничивавшегося одной только фортепианной музыкой!.. А вокруг такое богатство, разнообразие, хоть, увы, и не свое, чужое, но цветущее, как майский сад (далее следует перечень с эпитетами в превосходной степени таких сочинений, как «Саломея», «Электра», «Пеллеас», «Весна священная», «Свадебка». — *Л. М.*) <...>, а у нас — беспросветная повседневность, трагические музыкальные маски с пустыми глазницами, которые не могут увидеть того, что делается в мире, и нет ничего, кроме заученных фраз об „отечественном искусстве“».

И здесь Шимановский пытается уяснить себе, чем он руководствовался, избирая тот, а не иной творческий путь: «А что еще я должен был делать? Хочешь не хочешь, я вынужден был скитаться по гигантским просторам иностранной музыки, искать, изучать, выслеживать чуть ли не самого черта, чтобы выяснить, как устроены колдовские приспособления, при помощи которых ему буквально в один момент удается создавать музыку дьявольски живую, современную — ведь о музыке я, собственно, и говорю» [170, s. 209].

* «Предвоенному состоянию» *(лат.)*.

Далее композитор предлагает весьма своеобразное понимание специфики музыкального искусства. Это понимание неразрывно связано в сознании композитора с собственным творчеством, а также с ситуацией, сложившейся в отечественной музыкальной культуре. Беседа, записанная Хороманьским, в этой связи представляется особенно ценной — ведь, насколько нам известно, Шимановский больше нигде не упоминает о своем понимании природы музыки.

«Считается, что музыка стоит в одном ряду с другими изящными искусствами, — говорил Шимановский, — а ведь, в сущности, она — обособленный остров в океане человеческих чувств. Остров одинокий и вместе с тем в своих последних проявлениях такой легкодоступный; именно это и вызывает беспокойство! <...> Без сомнения, в ней есть что-то от колдовства и магии — белой, порой даже черной, и прямо-таки физиологическая непосредственность воздействия; вследствие всего этого ей присущ почти абсурдный релятивизм, органический антиинтеллектуализм» [170, s. 192—193].

В силу этого релятивизма, по мнению Шимановского, вечные ценности, заключающиеся в музыкальном искусстве, всегда могут быть подвергнуты сомнению: «Окружающая нас в данный момент кипящая лава еще лишь создаваемой музыки даже для нас, специалистов-профессионалов, представляется совершеннейшим безумием, и выловить из этой лавы все, что есть в ней подлинно художественного и творческого, может только самый утонченный инстинкт. <...> В музыке «nichts ist wahr, alles ist erlaubt» *. Поэтому настежь открыты двери и дилетантизму и антиконструктивности, типичной для слабых сочинений. <...>» [170, s. 195]. И снова композитор обращается к ситуации, сложившейся в Польше, когда говорит: «Музыка может превратиться в организованное ничегонеделание, заполнение пустоты ради того, чтобы убить время, в мечтательно-сентиментальный суррогат подлинных чувств. Именно этот ее аспект стал невероятно существенным у нас и способен многое объяснить в отношении общества к музыкальному искусству. <...>» [170, s. 195].

Наконец, Шимановский, размышляя о трудностях работы с музыкальным материалом, обращает внимание на сложность творческого процесса: «Трудность состоит в том, что, «работая с музыкой», приходится все время преодолевать «сопротивление самого материала», чтобы в результате вообще что-либо получилось. Это, как правило, очень нелегкий труд. Ведь звуковой материал — трудноуловимый и сыпучий, как сверкающий золотой песок, просыпающийся сквозь пальцы. И из этого материала надо вылепить формы долговечные, точные, преодолевающие его случайность и текучесть. Ведь отправной точки, вроде той, какой в поэзии являются понятийное содержание, предметная реальность бытия, у музыки нет. Поэтому-то так адски трудно найти форму, способную

* нет истины, все позволено (*нем.*).

должным образом увенчать поиски собственного индивидуального стиля. <...>» [170, s. 195].

Особую ценность для исследователей музыки Шимановского имеют суждения композитора о своих произведениях. Шимановский обычно свободно и охотно рассуждал на темы о соотношении традиции с современностью, о музыкальном творчестве вообще. Но о своих композициях он предпочитал рассказывать только самым близким людям — в разговорах или в письмах, причем ясных, точных формулировок мы в них не встретим. В письме Анне Ивашкевич (от 24 декабря 1932 года) он и сам, впрочем, признается: «Ты же знаешь, как мучительно и непросто отношусь я к собственной музыке. Все зависит от того, кто конкретно проявляет к ней интерес — любопытство одних может вызвать у меня прилив энергии и чувство радости, восторг других, напротив, — сомнения в ее достоинствах» [167, s. 375].

Анализ собственных сочинений занимает в наследии Шимановского весьма незначительное место. Как правило, композитор ограничивался общими фразами. Самый подробный анализ содержится в приложении к письму музыковеду-критику Здиславу Яхимецкому от 2 ноября 1911 года; в нем Шимановский пишет: «С болью сердца и угрызениями совести я посылаю Вам эту жалкую попытку анализа, еще раз свидетельствующую о том, что писать сонаты намного легче, чем их описывать» (речь идет о Второй фортепианной сонате. — *Л. М.*) [167, s. 110].

Анализ этот остался бы просто перечислением разделов, из которых состоит та или иная часть сонаты, если бы не замечания о характере музыки, по которым мы можем судить о том, какими образно-музыкальными категориями мыслил композитор при сочинении данного произведения. Так, он говорит «о почти радостном настроении» первых вариаций второй части, о «как бы окутанной туманом меланхолии» фигурации (третья вариация), восхищается модуляцией в B-dur («что за лиризм!»), раскрывает содержательную (pierwiastek wyrazowy) основу Сарабанды: «<...> Начиная с Сарабанды музыка заметно углубляется и расширяется как внешне — в смысле звучания, так и внутренне — с точки зрения экспрессии, и в конце явно устремляется к какому-то последнему, решительному выражению <...>» [167, s. 111—112].

Дальше образные определения встречаются чаще. Композитор говорит о все более развитых, более фантастических фигурациях, тончайших pianissimo с всплесками «веселости», о нестройных аккордах. Стиль письма оживляется, становится темпераментным, как бы передавая приподнятую эмоциональную атмосферу, сопровождающую творческий процесс: «Следующий эпизод — Allegro molto impetuoso — самый необычный во всей сонате. В правой руке пассажи в безумном темпе. Неожиданно появляются несколько фрагментарных новых тем, которые тут же исчезают без следа. Вслед за коротким взрывчатым crescendo внезапно на fff вторгается первая тема первой части, но после нескольких мощных

аккордов она тоже вдруг исчезает, уступая место все тому же хаотическому последованию аккордов <...> только с еще большей силой и страстью (furioso). Весь этот хаос вдруг стихает и погружается в ничто» [167, s. 112]. Здесь к содержательным категориям добавляются оценочные: «В полной тишине и спокойствии начинается самый глубокий эпизод Сонаты (а может быть, и всего, что я вообще когда-либо написал) — largo espressivo».

Далее снова бесстрастный пересказ: «Фуга как фуга, только сделана как следует и хорошо звучит».

Шимановский, впрочем, оговаривается в одном месте: «Umkehrung* главной темы выполнено не механически, а совершенно оригинально и с мелодической точки зрения оправданно» [167, s. 113].

Показательно, что оценочными критериями Шимановский пользуется только при описании образной стороны сочинения, в то время как проблемам крайне усложненной гармонии и тональности посвящает лишь несколько общих замечаний. Вся композиторская технология для него не более чем «самые различные комбинации, каноны, увеличения и т. п.» А трудные, и даже сегодня не поддающиеся теоретическому объяснению разделы фуги остаются для него «хаотическими аккордами», «фрагментарными темами» и «странными эпизодами» [167, s. 111—113]. Такой, как бы не совсем осознанный подход к проблемам музыкальной технологии показывает, что момент интуитивный, подсознательный играл в творчестве композитора очень значительную роль.

Еще раз — не так, впрочем, пространно — Шимановский обращал внимание Яхимецкого на вопросы анализа в связи с Четвертой симфонией (письмо от 8 ноября 1932 года): «Уж и не знаю, что здесь можно сказать, — пишет Шимановский в тех же выражениях, что и о фуге из Второй сонаты, — разве что самые элементарные вещи» [167, s. 374].

И в самом деле, информация аналитического свойства представляется еще более краткой, рассуждения о форме сочинения переплетаются с высказываниями об эмоциональном характере музыки. Так, говоря о первой части, написанной «в форме, приближающейся к сонатной (но не идентичной ей)», Шимановский обращает внимание на «общее безмятежное и чуть ли не радостное настроение» и «на очень лирическую вторую тему». Первую тему из второй части он характеризует, как бесконечно лирическую, почти сентиментальную, а о финале пишет: «<...> ритм оберека (в целом). Здесь можно усмотреть свободную аналогию с формой р о н д о. Оно выдержано в духе оживленного танца, местами едва ли не достигающего оргиастического характера. В средней части — краткий эпизод (рояль соло), вроде м а з у р к и (Andantino), кода — весьма brillante» [167, s. 374].

Подобная характеристика нужна, скорее, исполнителю, чем музыковеду. В письме содержится краткая информация о составе

* обращение (*нем.*).

оркестра, а также замечание о том, что «общий выразительный характер — очень ляшский (lechicki)*, как ты это называешь» [167, s. 374].

Этими высказываниями авторский анализ исчерпывается — хотя можно было бы указать на сообщения Шимановского относительно концепции формы в таких задуманных им произведениях, как «Король Рогер», «Stabat Mater», «Харнаси». Правда, в последних случаях мы имеем дело скорее с художественным видением, чем с анализом.

Когда речь заходит о творческом процессе, всегда возникает вопрос о разного рода творческих импульсах, стимулировавших создание тех или иных опусов. У Шимановского эти импульсы чаще всего появлялись в результате личных, художественных или жизненных впечатлений. Иногда толчком к творчеству служила идея, подсказанная близкими друзьями-художниками. Первоначальными импульсами становились литературные произведения или просто интересный поэтический текст. Порой источником вдохновения являлось исполнительское мастерство друзей Шимановского. Так, оба скрипичных концерта, «Мифы» и другие скрипичные сочинения были рождены блестящей игрой Павла Коханьского; вдохновительницей многих вокальных сочинений композитора была его сестра, певица Станислава Корвин-Шимановская.

Но случалось, что композитор был вынужден подчиняться давлению внешних факторов. Материальное положение Шимановского, особенно в самый поздний период, вынуждало его приниматься за работу без внутреннего ощущения творческой необходимости.

Так, например, оркестровку своего романса «Саломея» на стихи Я. Каспровича он предпринял «побуждаемый Артуром [Рубинштейном], который считал, что только этим я начну зарабатывать деньги» (письмо З. Яхимецкому от 15/28 сентября 1911 года) [167, s. 105]. Прелюдию к фуге он написал в надежде выиграть на конкурсе «Signale» (см. письмо от 16 июля 1909 года Стефану Списсу) [122, s. 202]. Как известно, она ему совсем не нравилась, и перед фугой он исполнял Сарабанду из Второй сонаты.

Желание добиться материальной обеспеченности привело Шимановского к мысли о сочинении оперетты. Так, в письме от 5 мая 1908 года он делился этой мыслью с Г. Фительбергом: «Под большим секретом сообщаю тебе, что я привез с собой два либретто для будущих оперетт. Никому только об этом не говори. Будем делать карьеру» [167, s. 42]. Речь идет о «Лотерее». Намерение это он пытался осуществить, буквально стиснув зубы и не веря в успех; в письмах Списсу и Фительбергу он называет оперетту «Лотерея» «дьяволом, пришедшим за грешником», и своим «черным фатумом» [167, s. 43, 48].

Если в молодости, однако, им руководили не столько материальные, сколько честолюбивые помыслы, то позднее Шимановскому приходилось искать заказов, чтобы заработать на жизнь.

* прапольский, языческий (*польск.*).

«Ты даже представить себе не можешь, чем только я сейчас не занимаюсь, причем все это разнообразие не имеет ничего общего с моей «профессией», то есть сочинением музыки, так, целый день (а иногда и ночь) я сочиняю музыку к фильму на патриотический сюжет, то есть гармонизую и оркеструю разные «Боже, ты Польшу в течение столетий...», «Бартош, Бартош»* <...> — и все это только ради заработка» [84, s. 105].

Не всегда, впрочем, от работы «второго сорта» — так Шимановский воспринимал заказы — оставалось чувство неудовлетворенности — так было, например, со «Stabat Mater». Как известно, богатый меценат Б. Кристаль первоначально предложил сочинить «Реквием», посвященный памяти его жены Изабеллы, но, по просьбе Шимановского, согласился на «Stabat Mater».

В письмах, однако, композитор продолжал относиться с недоверием к сочинению «на заказ»: «Я хватаюсь за любую возможность заработать <...> в том числе и за такую «серьезную», как сочинение „Stabat Mater"» (письмо А. Хыбиньскому от 10 ноября 1925 года) [133, s. 195]. «„Stabat" идет все лучше — все больше начинаю любить это сочинение, и мне очень жаль, что оно «на заказ»**, что это чужое, а не мое» (З. Коханьской, 10 ноября 1925 года) [84, s. 109]. «<...> Исполняться будет «Stabat Mater» (ты же знаешь — «заказное»), которое я с такими усилиями наконец из себя «выжал». Я им не очень удовлетворен, так как особого желания работать над ним у меня не было. Но ничего не попишешь, «слуга делает так, как хозяин велит» (точнее, платит)» (З. Коханьской, 26 марта 1926 года) [84, s. 115].

Но здесь нужно сказать, что отношение Шимановского к своим произведениям в процессе работы над ними менялось неоднократно, независимо от того, сочинял ли он «на заказ» или воплощал собственный замысел. Такая психологическая неустойчивость, внутренняя неуверенность, сопровождающие творческий процесс Шимановского, типичны для художников, живущих чувствами, у которых эмоциональное восприятие жизни преобладает над ее интеллектуальным анализом. Для подтверждения сказанного укажем на сложные психологические повороты при сочинении балета «Харнаси».

Как известно, идея создания балета принадлежала Я. Ивашкевичу и М. Рытарду, тем не менее у композитора она сразу же вызвала неподдельный интерес, а вслед за этим огромный прилив творческих сил. Но когда, спустя несколько лет, появилась возможность поставить балет на сцене Варшавской оперы, у Шимановского возникло необъяснимое внутреннее сопротивление. Так, в письме к З. Коханьской от 22 декабря 1926 года читаем: «Самое же худшее, что я поклялся Млынарскому закончить балет (гу-

* Повстанческие песни национально-освободительного Январского восстания 1863 г., чрезвычайно популярные у населения. — *Примеч. сост.*

** Выражение «на заказ» в подлиннике дается на русском языке. — *Примеч. сост.*

ральский) — его в мае собираются здесь ставить, — а сам совершенно не могу над ним работать и испытываю странное ощущение, будто меня все это никак не касается» [84, s. 135].

Через несколько недель (5 января 1927 года) Ян Сметерлин получает от Шимановского письмо, в котором говорится: «Я сейчас занят кошмарным польским (сельско-гуральским) балетиком в национально-патриотическом духе. Принялся за него не без колебаний и то в надежде, что мне за него кое-что заплатят. <...> Млынарский, например, желает видеть на сцене пляшущих гуралей, и я с большим трудом принимаюсь за этот наивный стыд и срам» [133, s. 224].

Мало кто из исследователей творчества Шимановского до сих пор обращал внимание на это высказывание композитора об одном из лучших его произведений.

По письмам и высказываниям Шимановского можно также составить представление о том, как изменялось его душевное состояние в процессе работы над произведением. Как правило, Шимановский проходил через разные стадии.

Вначале, перед тем как приступить к сочинению, художник пребывал в состоянии эмоциональной напряженности. Речь идет о начальном импульсе творческой фантазии, как правило, идущем изнутри; состояние это сопровождалось чувством удовлетворения и служило верным предзнаменованием плодотворной и интенсивной работы.

Довольно часто Шимановский переживал длительные периоды творческих сомнений, неуверенности в себе. Нередко эти настроения менялись на противоположные, когда начинало преобладать чувство творческого горения, страстной увлеченности своей работой. Бывало и так, что оба эти чувства странным образом переплетались и ощущение значимости замысла, оригинальности его воплощения сочеталось с беспощадным критическим отношением композитора к своей работе.

Человек обостренного самолюбия, Шимановский болезненно относился к тому, как будет оценен его труд, причем, как уже говорилось, признание одних вселяло у него веру в себя, в то время как в высоких оценках других он видел признак творческой неудачи. Ему была необходима поддержка только тех людей, мнению которых он мог доверять. Особенно нуждался он в откликах со стороны верных друзей в минуты сомнений.

В связи со Второй симфонией, например, он писал: «Эта симфония — слегка «Zopf-Musik» *, и я даже побаиваюсь, понравится ли она вам» (С. Списсу, 8 августа 1909 года) [167, s. 45].

«Страшно боюсь, не нагромоздил ли я чудовищную махину; делаю все, чтобы избежать всяких идиотизмов в инструментовке. Эта фуга дьявольски усложнена с точки зрения тематической, боюсь, не вышел ли снова какой-нибудь невообразимый хаос» (Г. Фительбергу, 6/19 октября 1910 года) [167, s. 73].

* старомодна (*нем.*).

Вторая соната: «Я также начал сонату. <...> Горю желанием сыграть ее тебе и Фичо, потому что бываю настолько неуверен в каждом новом своем сочинении, что никогда не знаю его истинной ценности <...>» (С. Списсу, 6 июля 1910 года) [167, s. 60].

«Хагит»: «Работается легко и приятно <...>, но, как обычно, я сам не могу дать оценку этому произведению: увы, музыка отнюдь не общедоступна, а текст подобного типа действительно не дает возможности идти на какие-либо уступки публике — иначе превратимся в Пуччини. Опасаюсь тоже слишком сильного влияния стиля Штрауса, ибо я еще недостаточно ориентируюсь в этой области и поэтому невольно хватаюсь за все, что мне импонирует» (Г. Фительбергу, 28 июля 1912 года) [167, s. 123—124].

Третья симфония: «Ты не представляешь, какую тревогу я переживаю из-за этой симфонии! И вовсе не из-за того, как ее примут пресса, публика и музыканты, — а лишь из-за самого себя. Иногда мне кажется, что весь этот гигантский труд <...> впустую! Что музыка ужасная <...>. Как музыкант я и понятия не имею о том, как это будет звучать в оркестре» (С. Списсу, 25 сентября 1916 года) [167, s. 153].

Четвертая симфония: «Я даже не знаю, хорошая это музыка или плохая. Сочиняю ее без малейшей доли самокритичности, которой мне, как ты знаешь, не занимать. Пишется мне, впрочем, легко и приятно — безотносительно к тому, что в результате может получиться какой-нибудь страшный китч» (З. Кохańской, 9 марта 1932 года) [84, s. 315].

Острое чувство неуверенности часто переходило в высокую оценку данного сочинения и убежденность в том, что последнее является его лучшим произведением. Каждое новое произведение Шимановский ставил выше предыдущих.

«На черной луне» из цикла «Шесть песен» на стихи Т. Мициньского: «Я считаю ее одной из своих лучших песен» (С. Списсу, 3 ноября 1909 года) [133, s. 74].

Вторая симфония: «Заканчиваю свою Вторую симфонию (B-dur) и думаю, что ей суждено стать наивысшим моим достижением» (З. Яхимецкому, 14 декабря 1909 года) [167, s. 53]. «Это, безусловно, лучшее из того, что я написал» (З. Яхимецкому, 12 сентября 1910 года) [167, s. 67]. «<...> такого произведения еще не довелось создать ни одному поляку» (З. Яхимецкому, 4 декабря 1910 года) [167, s. 80].

Вторая соната: «Поначалу я ей особенного значения не придавал, но после того как я ее проштудировал и прослушал в исполнении Артура [Рубинштейна], все ее «скрытые достоинства» стали для меня явными» (З. Яхимецкому, 15/28 сентября 1911 года) [167, s. 104].

«Любовные песни Хафиза»: «Я своим Хафизом захвачен. Сам Аллах послал его мне. Уверен, что тексты эти — идеальные» (З. Яхимецкому, 12 октября 1911 года) [167, s. 108]. «Я напи-

сал новый цикл песен на стихи Хафиза — чудесного поэта. Ты себе представить не можешь, с каким наслаждением я над ним работал» (С. Списсу, 19 октября 1911 года) [177, s. 238].

Первый скрипичный концерт: «И вот представьте себе, в оркестре это звучит просто чудесно, превосходит все мои ожидания <...>. Оркестровое звучание настолько чарующее, что люди, особенно музыкальные, от него просто с ума сходят. <...> Это мой самый большой триумф!» (З. и П. Коханьским, 5 ноября 1922 года) [84, s. 58]. «В моем концерте столько от Павлика, что я это ощущаю всеми фибрами своей души; Концерт — пока моя лучшая и самая любимая вещь» (З. Коханьской, 6 января 1929 года) [84, s. 196].

Этот неослабевающий восторг постепенно перерастает в осознание значимости достигнутого: «То, чего мы с Павликом, — пишет композитор 5 марта 1930 года, — достигли в «Мифах» и Концерте, то есть новый стиль, новый тип выразительности в игре на скрипке — это достижения эпохальные. Все произведения других композиторов, приближающиеся к ним по стилю, пусть даже самые что ни на есть гениальные, созданы были позднее, то есть либо непосредственно под влиянием «Мифов» и Концерта, либо при непосредственном участии Павлика» * [84, s. 242].

Вот, однако, примеры таких суждений композитора, которые противоречат тому, что он сам ранее говорил о своих сочинениях.

«Stabat Mater»: «Я даже всплакнул, не только потому, что закончил лучшее из того, что задумал, сколько потому, что вспомнил, какие обстоятельства послужили поводом к его созданию** (24 октября 1929) [84, s. 230]. «Это одно из самых любимых моих произведений» (С. Стоиньскому, 11 апреля 1934 года) [133, s. 196]. «Это самая прекрасная мелодия, какую мне удалось сочинить за всю мою жизнь» (сообщено Станиславой Корвин-Шимановской о первой фразе сопрано из шестой части) [118, s. 11].

«Харнаси»: «Я набросился на партитуру, как голодный зверь, и буквально целыми днями над ней работаю — и очень плодотворно» (А. Иваньскому, 20 июля 1928 года) [167, s. 280]. «Мой гуральский балет (замечу в скобках — моя лучшая вещь) теперь играют как симфоническое произведение» (Коханьским, 19 марта 1929 года) [84, s. 205]. «Вторая картина «Харнаси», недавно законченная и после этого два раза здесь исполнявшаяся, — одна из лучших (если вообще не лучшая) из моих вещей, намного превосходит первую картину, которую Вы слышали в Познани. Я и сам понимаю, что для «польской» музыки — это откровение, гранитный столп, который свалить невозможно» (З. Коханьской, 13 июня 1931 года) [84, s. 286].

* Имеется в виду непосредственная помощь Павла Коханьского многим крупным композиторам при написании скрипичных партий. — *Примеч. сост.*

** Речь идет о трагической смерти племянницы Шимановского Алюси, дочери Станиславы Корвин-Шимановской.

Достаточно сравнить эти высказывания по поводу «Stabat Mater» и «Харнаси» с теми, что были приведены выше, чтобы убедиться, насколько разительно менялось отношение Шимановского к этим произведениям.

Четвертая симфония: «У меня впечатление, что вещица получилась — высший сорт! <...> Намарал тут концерт для фортепиано, намного лучше, чем «Харнаси» (З. Коханьской, 3 апреля и 12 июня 1932 года) [84, s. 321, 327].

«Литания деве Марии»: «Это самая глубокая, самая содержательная моя вещь <...>» (З. Коханьской, 8 сентября 1933 года). «„Литания" получилась у меня очень удачной, на уровне „Stabat Mater"» (З. Коханьской 8 сентября и 3 ноября 1933 года) [84, s. 366, 371].

Художнику с легко возбудимой нервной системой, живущему в атмосфере накаленных эмоций, свойственны, как уже говорилось, противоположные эмоциональные состояния, когда восторг, с которым еще совсем недавно композитор относился к своему произведению, сменяет чувство пресыщения и полного безразличия. При этом, чем большего объема было произведение, над которым работал композитор, тем скорее после эмоциональной приподнятости, характерной для этапа первых набросков и рождения замысла, начинал он испытывать по отношению к нему сначала чувство пресыщенности, а потом и полной индифферентности. Отразились такие настроения и в его переписке.

Вторая симфония: «Работаю теперь над Симфонией, но дело идет туго, тем более что уже начал Сонату [Вторую], и она занимает меня, естественно, куда больше» (С. Списсу, 6 июля 1910 года) [167, s. 60].

«Хагит»: «Наконец-то я совершил убийство den alten König *, который мне изрядно досаждал своими криками. Вообще, чем дальше, тем меньше меня удовлетворяет либретто, я даже начинаю жалеть, что с ним связался» (Г. Фительбергу, 10 ноября 1912 года) [167, s. 126—127].

«Король Рогер»: «Я ничего нового сейчас не сочиняю, по уши завяз в опере, которую никак добить не удается — так она мне надоела <...>» (З. Коханьской, 24 октября 1922 года) [84, s. 54]. «Этот неоконченный Рогер стоит у меня поперек горла» (А. Хыбиньскому, 26 марта 1924 года) [167, s. 237]. «Я было энергично взялся за Рогера, но мучаюсь с ним, как тупой осел. Он уже мне наскучил, хочется чего-то другого» (А. Иваньскому, 6 августа 1924 года) [122, s. 522].

О «Короле Рогере»: «Твой беглый сицилийский набросок сразу поразил меня своей удивительной близостью, словно раскрыл мне какую-то мою тайну. Разумеется, он мне страшно нравится!» (Я. Ивашкевичу, 18 августа 1918 года) [167, s. 167—168].

В этом же письме Шимановский пишет о своих сценических замыслах; в том же тоне выдержаны и последующие письма:

* старого короля (*нем.*).

«Я как раз сегодня закончил второй акт «Рогера» <...> Сегодня просмотрел его внимательно — и, должен признаться, не без удовольствия, такой подход мне представляется наиболее глубоким» (П. Коханьскому, 18 августа 1923 года). «Ура! Сегодня я закончил наконец «Рогера». Я испытываю в одно и то же время и чувство свободы и какого-то сожаления» (З. Коханьской, 12 августа 1924 года) [84, s. 73, 86].

Необходимо отметить, что после первого исполнения композитор как бы совершенно утрачивал интерес к данному сочинению и в переписке разве что описывал концерты, где исполнялось его произведение, оценивал реакцию публики, уровень интерпретации и т. п.

В творческой биографии Шимановского, однако, имел место и такой случай, когда по прошествии значительного периода времени он снова увлекся своим произведением. Речь идет о постановке «Короля Рогера» в Праге 21 октября 1932 года. В письме Зофье Коханьской от 27 октября композитор дает выход своим нахлынувшим вдруг чувствам *.

В высказываниях Шимановского раскрывается сложная и богатая эмоциональная жизнь художника. В своем понимании проблем музыкального искусства он предстает как художник-творец, размышляющий о задачах музыкального искусства, анализирующий его сложности и связанные с ним актуальные вопросы. Для художника, каким был Шимановский, характерно противоречивое мировоззрение, сочетающее на первый взгляд противоположные, калейдоскопически непостоянные суждения, все время изменяющиеся под влиянием момента, малейших душевных движений. И здесь хотелось бы пожелать музыковедам — исследователям наследия Шимановского, обильно цитирующим его высказывания, — относиться к ним как можно осмотрительнее, учитывая эмоционально-психический склад композитора.

Ведь подобное непостоянство есть не что иное, как следствие неустанного стремления к идеалу, сочетающееся с огромной требовательностью к своему собственному творчеству. Судя по всему, именно о такой требовательности к себе говорил Шимановский в беседе с Хороманьским, а последний передал высказывание композитора как его творческое кредо:

«Мне бы хотелось, чтобы трогательная песенка подвыпившего харнася, которая сейчас доносится из окна, в моей трактовке стала понятной, близкой и даже красивой для любого «обычного европейца». Другое дело, насколько это мне удается. Во всяком случае, работаю я на совесть. Единственное мое достоинство (наряду с массой недостатков), за которое смело могу ручаться, — это честность и добросовестность по отношению к своему ремеслу, и это то правило, которому я ни разу в жизни не изменил <...>» [170, s. 210].

* Фрагмент этого письма приводится выше, в разделе «Шимановский и его окружение».

*М. Тарнавецкая*

# Неизвестные автографы Шимановского

## К вопросу о методе творческой работы композитора

Судьба рукописей К. Шимановского была поистине трагической. Некоторые из них погибли еще в годы первой мировой и гражданской войн в Тимошовке. Другие постигла та же участь во время второй мировой войны — в Варшаве и других польских городах. Автографы партитур балета «Харнаси», Четвертой симфонии, Концертино для фортепиано с оркестром и других сочинений сгорели вместе с ценнейшими собраниями Национальной библиотеки в Варшаве. Местонахождение ряда рукописей, в свое время подаренных композитором разным лицам, до сего времени остается неизвестным. Не исключено и то, что они безвозвратно утрачены *.

Тем большее значение приобретают сохранившиеся рукописи Шимановского. Ведь только по рукописи можно составить ясное представление о методе работы автора над своими произведениями, иными словами, проникнуть в его лабораторию. И хотя многое нам известно из эпистолярной литературы — из писем Шимановского и его близких, — все же только изучение рукописей является самым достоверным и надежным источником познания творческого метода композитора.

Нередко отдельные рукописи представляют собой различные редакции произведений и могут служить предметом специального анализа, что особенно важно при воссоздании истории текста произведения. Аналитическое сопоставление рукописных источников позволяет уяснить различные этапы возникновения произведения, обогатить текстологический фундамент при издании необходимыми дополнениями и комментариями.

Во Львове — городе, с которым Шимановский был связан на протяжении многих лет (здесь долгое время жила его сестра Станислава Корвин-Шимановская), где он часто бывал и где состоялся ряд его авторских концертов, — сохранились и некоторые его руко-

* Некоторые автографы произведений Шимановского (в основном автографы-чистовики) хранятся в архиве издательства Universal Edition в Вене, с которым Шимановский был связан на протяжении многих лет жизни и в котором опубликовал большинство своих сочинений. Немалая часть сохранившихся рукописных материалов Шимановского собрана благодаря усилиям польской общественности в Библиотеке Варшавского университета, в архиве Кароля Шимановского. Небольшая часть автографов находилась в собраниях родственников, друзей и знакомых композитора.

После второй мировой войны была произведена инвентаризация рукописных материалов К. Шимановского — Корнель Михаловский составил полный тематический каталог произведений композитора, который был издан в 1967 г. [см. 133].

писи. Автографы, переданные автору этих строк известным львовским музыкантом Адамом Мечиславовичем Солтысом *, и составляют предмет нашего рассмотрения **. Данное собрание содержит фотографии *** и рукописи разных периодов творчества Шимановского — всего 22 листа, из них 18 с оборотами, с записями, сделанными рукой Шимановского. Преимущественно это первоначальные рукописи, что особенно ценно для исследователей. Исключительно важно и то, что среди автографов обнаружены первоначальные эскизы неизвестных произведений Шимановского, представляющие собой совершенно иные сочинения по сравнению с изданными.

В собрании, которым мы располагаем, находятся следующие рукописи вокальных сочинений Шимановского:

Песня из цикла «Pięć pieśni na głos z fortepianem do słów poetów niemieckich» («Пять песен для голоса с фортепиано на слова немецких поэтов»), op. 13 — «Christkindleins Wiegenlied» — «Kołysanka Dzieciątka Jezus» («Колыбельная младенцу Иисусу»), № 2.

Пять песен из цикла «Barwne pieśni (Bunte Lieder) na głos i fortepian do słów poetów niemieckich» («Пестрые песни» для голоса и фортепиано на слова немецких поэтов), op. 22 — «Einsiedel» — «Pustelnik» («Отшельник»), № 1; «Lied des Mädchens am Fenster» — «Pieśń dziewczęcia u okna» («Песня девушки у окна»), № 2; «An kleine Mädchen» — «Dla małych dziewczynek» («Девочкам»), № 3; «Das hat die Sommernacht getan» — «Nocy letniej srebrny cud» («Летней ночи серебряное диво»), № 4; «Bestimmung» — «Przeznaczenie» («Предназначение»), № 5.

Две песни из цикла «Słopiewnie». Pięć pieśni na głos i fortepian do słów Juliana Tuwima («Слопевне». Пять песен для голоса с фортепиано на слова Юлиана Тувима), op. 46-bis — «Święty Franciszek» («Святой Франциск»), № 3; «Wanda» («Ванда»), № 5, а также небольшие эскизы к песням «Słowisień» («Словисень»), № 1, и «Zielone słowa» («Зеленые слова»), № 2.

Шестнадцать песен из цикла «Rymy dziecięce». Dwadzieścia piosenek dla dzieci na głos i fortepian do słów Kazimiery Iłłako-

* Адам Мечиславович Солтыс (1890—1968) — композитор, теоретик, дирижер, директор Львовской консерватории в 1930—1939 гг., познакомился с Шимановским в 1920 г. и стал активным пропагандистом его творчества. Под управлением Солтыса 23 февраля 1927 г. прозвучал Первый концерт Шимановского для скрипки с оркестром; 3 февраля 1928 г. состоялось исполнение его Третьей симфонии «Песнь о ночи» впервые с хором, в том же концерте исполнялись Концертная увертюра op. 12 и «Любовные песни Хафиза» для голоса с оркестром (пела Станислава Корвин-Шимановская), а 16 февраля 1937 г. во Львове прозвучала кантата «Stabat Mater».

** Разумеется, в рамках одной статьи нет возможности провести подробное текстологическое исследование.

*** Всего 11 фотографий близких Шимановского и самого композитора; на одной из них — композитор в возрасте 15 лет; на другой фотографии сделанная его рукой дарственная надпись Габриэле Енджеевской-Солтыс (жене А. Солтыса) и нотный автограф из Третьей симфонии.

wiczówny («Детские стихи». Двадцать детских песенок для голоса с фортепиано на слова Казимиры Иллакович), op. 49 — «Przed zaśnięciem» («Засыпая»), № 1; «Jak się najlepiej opędzać od szerszenia» («Как лучше всего отогнать шершня»), № 2; «Prosię» («Поросенок»), № 4*; «Gwiazdka» («Сочельник»), № 5; «Ślub królewny» («Королевна выходит замуж»), № 6; «Trzmiel i żuk» («Шмель и жук»), № 7, — песня, вошедшая под этим названием в печатное издание; «Trzmiel i żuk» («Шмель и жук») — другое сочинение на тот же поэтический текст, что и песня op. 49 № 7 (эту песню, вероятно, следует обозначить как op. 49 № 7a), — данное сочинение не было опубликовано; «Święta Krystyna» («Святая Кристина»), № 8; «Wiosna» («Весна»), № 9; «Kołysanka lalek» («Колыбельная кукол»), № 10; «Smutek» («Печаль»), № 12, — песня, вошедшая под этим названием в печатное издание; «Smutek» («Печаль») — другое сочинение на тот же поэтический текст, что и песня op. 49 № 12 (эту песню обозначим как op. 49 № 12a), — данное сочинение не было опубликовано; «Wizyta u krowy» («Визит корове»), № 13; «Kołysanka Krzysi» («Колыбельная Кшиси»), № 14; «Kot» («Кот»), № 15; «Kołysanka lalki» («Колыбельная куклы»), № 16.

Кроме того, имеется автограф четырех партитурных страниц первой части Второй симфонии B-dur (первая редакция для симфонического оркестра), op. 19, на котором рукой Шимановского написано «II Symfonia (z 1 części) [.] *K. Szymanowski*» — «Вторая симфония (из первой части). *К. Шимановский*».

Рукописи op. 13. 46-bis, 49 были подарены в свое время Шимановским Мадзе (Магдалене) Госьценьской, давней приятельнице композитора, преданной поклоннице его творчества, и имеют соответствующие дарственные надписи. Например, автограф «Колыбельной младенцу Иисусу» снабжен пометой: «Pannie Madzi na pamiątkę pobytu w Tymoszówce [.] *Karol Szymanowski* [.] 23/VIII [1]913». — «Панне Мадзе на память о посещении Тимошовки. *Кароль Шимановский*, 23 августа [1]913».

На титульных листах циклов «Слопевне» и «Детские стихи» рукой Шимановского сделаны надписи:

«„Słopiewnie" (pierwszy rękopis) [.] Pannie Madzi na pamiątkę od starego, wiernego przyjaciela [.] *Karol Szymanowski* [.] Warszawa [.] 4/III [1]925». — «„Слопевне" (первая рукопись). Панне Мадзе на память от старого верного друга. *Кароль Шимановский*. Варшава, 4 марта [1]925».

«Pierwszy rękopis „Rymów dziecięcych" [.] Pannie Madzi na pamiątke [.] *Karol Szymanowski* [.] Warszawa [.] 16/III [1]925[.] Pałac własny» — «Первая рукопись „Детских стихов". Панне Мадзе

* В указателе сочинений Шимановского в книге «Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма» допущена курьезная ошибка в переводе названия песни № 4: «Просьба» вместо «Поросенок» [52, с. 244], та же ошибка повторена в брошюре Э. Волынского «К. Шимановский» [14, с. 86].

на память. *Кароль Шимановский.* Варшава, 16 марта [1]925. Собственный дворец» *.

Стоит особо подчеркнуть, что композитор сам называет эскизы «Слопевне» и «Детских стихов» первыми рукописями.

Все упомянутые произведения, за исключением Второй симфонии и песен, помеченных нами как ор. 49 № 7а и № 12а, были изданы еще при жизни Шимановского.

«Колыбельная младенцу Иисусу» (ор. 13 № 2) написана в 1906 году (кстати, эта дата вписана рукой Шимановского на последней странице рукописи произведения) **, посвящена Станиславу Баронччу (1867—1936), слепому львовскому поэту, переводчику на польский язык текстов многих произведений Шимановского (в том числе и ор. 13). Издана в 1911 году в Кракове у А. Пиварского (A. Piwarski i S-ka) под заглавием: «Karol Szymanowski, op. 13. Fünf Gesänge — Pięć pieśni [op. 13 № 2]».

Возможно, что автограф «Колыбельной младенцу Иисусу», которым мы располагаем, — единственный, поскольку в Тематическом каталоге произведений Шимановского указано, что рукопись этого произведения отсутствует [133, s. 58].

С годами «Колыбельная младенцу Иисусу» стала, как признавал и сам композитор [см. 136, s. 306], одним из самых популярных вокальных произведений Шимановского. Художественные достоинства ее не раз отмечались музыкантами [см. 107, s. 17; 118, s. 23].

«Пестрые песни» для голоса и фортепиано на слова немецких поэтов, ор. 22, сочинены в 1910 году в Тимошовке. 11 декабря 1910 года в письме из Тимошовки к С. Списсу Шимановский, характеризуя музыку цикла, писал: «Ясность [песен] основывается на достигнутом (только теперь) совершенном овладении формой песни в отношении декламационности и стиля партий вокала и фортепиано. ⟨...⟩ Я в отчаянии оттого, что никак не дождусь польских переводов, которые делает для меня во Львове Баронч» [167, s. 82—83]. Цикл издан в 1912 году Universal Edition под названием «Bunte Lieder für eine Singstimme und Klavier», ор. 22. Автограф произведения хранится в архиве Universal Edition в Вене [см. 133, s. 81].

Рукопись (два листа), которая находится в нашем собрании, представляет собою выполненную черными чернилами чистовую запись вокальной партии цикла со словами поэтического текста на немецком языке. На первой странице сверху автографа сделана надпись карандашом: «Dla P. Stan. Barącza» («Для Г[осподина] Стан[ислава] Баронча»); под немецким текстом песни № 1 («Ein-

* Так Шимановский указал в шутку свой адрес, хотя, как известно, в Варшаве у него никогда не было собственного дома.

** В указателе сочинений Шимановского в книге «Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма» приводится неверная дата возникновения цикла ор. 13 [см. 52, с. 244]: 1904—1905 вместо 1905—1907 [см. 133, s. 57].

siedel») также карандашом выписан польский перевод текста, отличающийся от изданного *.

Песни «Св. Франциск» и «Ванда» из цикла «Слопевне» op. 46-bis написаны в 1921 году. Впервые исполнены 20 мая 1922 года в Париже в театре «Le Vieux Colombier» на авторском концерте Шимановского (пела Станислава Корвин-Шимановская, партию фортепиано исполнял автор) **. «Слопевне» изданы Universal Edition в 1923 году под названием «Słopiewnie. [Julian Tuwim] Fünf Gesänge. Cinq Melodies op. 46». Автограф первой редакции находится в архиве Universal Edition, чистовик — у Т. Хылиньской (см. «Ruch myzyczny», 1981, № 2 [76]); рукописные эскизы песен № 1, 4 и 5 — в архиве Шимановского в Варшаве [см. 133, s. 155]. Черновые автографы песен № 3 и 5 и эскизы фортепианного сопровождения и вокальных партий к № 1, 2 обнаружены в нашем собрании.

Цикл «Слопевне» представляет собой поворотный пункт в творчестве польского композитора ***. Сам он придерживался такого же мнения [см. 167, s. 263]. Не случайным был и выбор стихотворений Юлиана Тувима, в которых помимо неологизмов поэта преобладают фольклоризмы и архаизмы, создающие особые слова-картины, о значении которых можно лишь догадываться.

«Детские стихи. Двадцать детских песенок для голоса с фортепиано на слова Казимиры Иллакович», op. 49, сочинены в 1922—1923 годах в Варшаве. Первые эскизы произведения возникли, вероятно, уже в конце 1922 года (об этом свидетельствует письмо К. Иллакович к Шимановскому от 18 ноября 1922 года [см. 177, s. 267]). 10 января 1924 года из Закопане Шимановский пишет Зофье Коханьской: «В последнее время написал ряд небольших песенок для детей к чарующим словам Иллы (между прочим, очень миленькие) <...>» [84, s.77]. Первое исполнение состоялось 25 февраля 1924 года в Варшавской консерватории (солистка — С. Корвин-Шимановская, партия фортепиано — К. Шимановский). Первоначальное посвящение гласило: «Любимой племяннице Алюсе Бартошевич» [см. 97, s. 72]. После трагической смерти племянницы в январе 1925 года во Львове композитор изменил посвящение на: «Памяти Алюси». Произведение издано Universal Edition в 1928 году под заглавием: «Rymy dziecięce. Chansons enfan-

* Анализ рукописи песен «Bunte Lieder» op. 22 в данном очерке отсутствует. Но уже беглое сравнение с опубликованным вариантом позволяет выявить ряд разночтений. Изменения касаются звуковысотного и ритмического оформления музыкального материала, энгармонических переименований звуков, динамических, агогических и артикуляционных обозначений, а также интерпретаторских указаний, раскрывающих образно-эмоциональное содержание песен.

** В Тематическом каталоге приводится неверная дата первого исполнения [см. уточнение даты и места исполнения: 136, s. 117; 177, s. 266].

*** «Слопевне» открывают так называемый «национальный» период в творчестве Шимановского. Композитор обратился к гуральскому фольклору; мелодия, положенная в основу песни «Св. Франциск», близка гуральским напевам. Много общего она имеет и с одной из тем балета «Харнаси» и началом Мазурки, op. 50 № 1.

tines. Kinderlieder» op. 49 *. Одновременно издательство опубликовало те же песни в трех тетрадях. Рукопись вокального цикла (кроме № 20) и эскизы песен № 19 и 20 хранятся в архиве К. Шимановского в Варшаве. Автографы № 17, 18, 19, 20, копии № 1—16, а также корректуры с исправлениями композитора находятся в архиве Universal Edition в Вене [см. 133, s. 169].

В нашем собрании имеются черновые автографы песен № 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, а также, как уже говорилось, автографы неизданных двух песен ор. 49, № 7а, 12а.

Цикл «Детские стихи» — единственное произведение К. Шимановского, раскрывающее образы детского мира. Характер поэтических текстов обусловливает трактовку вокальной партии, в которой господствует расчлененность на слоги; как бы подражая манере детского говора, композитор нарочито делает неверные ударения, либо растягивает последние слоги. Поэтично-образное фортепианное сопровождение отражает наиболее характерные черты последнего периода творчества композитора — склонность к тонким контурам, полифоническим подголоскам, живости колорита.

Вторая симфония B-dur для симфонического оркестра ор. 19 написана в 1909—1910 годах. Первые эскизы произведения возникли в начале 1909 года; в письме к Гжегожу Фительбергу от 15/28 октября 1909 года из Тимошовки композитор сообщил, что начал инструментовку симфонии [167, s. 47]. Рассказывая о своем новом сочинении, он пишет С. Списсу: «Сейчас у меня даже несколько иная система работы. Раньше (в Первой симфонии и увертюре. — *М. Т.*), когда я писал партитуру на основе карандашного эскиза, я постоянно переделывал его, добавляя массу ненужных подробностей и мелочей, — отсюда неясность, хаотичность и зачастую жуткое звучание. А сейчас, внимательно просмотрев эскиз, я нашел, что он по фактуре вполне закончен (со стороны полифонической), и, очень мало меняя его, я добиваюсь ясного и точного оркестрового воплощения; какой будет результат, не знаю. Однако надеюсь, что он будет хороший» [167, s. 64—65] **.

Симфония впервые исполнена под управлением Г. Фительберга в Варшавской филармонии 7 апреля 1911 года, впоследствии прозвучала в Берлине, Мюнхене, Вене, Лейпциге и Кракове.

Произведение не вполне удовлетворяло Шимановского. Первую часть симфонии композитор начал перерабатывать уже в 1927 году. Длительная переписка композитора с Universal Edition по поводу издания Второй симфонии не увенчалась успехом: несмотря на обещания Universal Edition, симфония так и не была издана при жизни композитора. Лишь в 1954 году ее опубликовало Польское

* В 1925 г. песня «Кот» из этого цикла (ор. 49 № 15) была опубликована в музыкальном приложении к французскому журналу «La Revue Musicale», 1925, № 8, p. 1—4.

** Первое, «пробное» исполнение первой части симфонии состоялось в Майоренгофе под Ригой 12 сентября 1910 г., где Фительберг дирижировал курортным симфоническим оркестром [167, s. 67—68].

музыкальное издательство в редакции Г. Фительберга, который еще в 1930-е годы переинструментовал вторую часть симфонии по просьбе композитора.

В Тематическом каталоге произведений Шимановского не указано место хранения черновиков первой редакции симфонии. Автограф чистовика партитуры первой редакции, а также второй редакции первой части (переинструментовка К. Шимановского) находится в архиве Universal Edition в Вене [см. 133, s. 85].

Все перечисленные автографы Шимановского (исключая ор. 22) из нашего собрания написаны на нотной бумаге клавирного и партитурного типа карандашом, которым Шимановский почти всегда пользовался для своих первоначальных эскизов. Написаны они по-разному, порой весьма неразборчиво. В них много сокращений, исправлений, вставок, перечеркнутых и пустых тактов и даже строк; иногда запись ограничивается вокальной партией или партией правой руки фортепианного сопровождения, иногда лишь словами текста. Но преобладают достаточно развернутые записи, дающие связный, последовательно изложенный музыкальный материал.

Некоторые наброски носят характер предварительный или же представляют собой отрывочные фрагменты в виде отдельных мотивов или тематических построений, которые впоследствии в той или иной (измененной) форме вошли в окончательный текст произведения. Например, автограф песни «Ванда» («Слопевне», № 5), состоящий из двух страниц, помещается на с. 1 и 4 двойного нотного листа *. На с. 4, кроме нотного текста песни «Ванда», имеется эскизная запись мелодической линии и гармонического плана тактов 29—32 и 36—38 песни «Словисень» (№ 1 из того же цикла).

На с. 2 находится набросок песни «Зеленые слова» (№ 2 цикла «Слопевне»); это эскиз партии сопровождения (такты 1, 2, 7, 8, 10), начальная фраза вокальной партии (в другом ритме, нежели в окончательном варианте) и фрагмент мелодической линии тактов 7—10. На с. 3 — набросок, интонационно связанный с пьесами цикла «Слопевне».

Случается, что на одной странице помещены эскизы разных песен: примером может служить автограф из цикла «Детские стихи», где на нескольких нотоносцах записаны: песня «Шмель и жук» (ор. 49 № 7) и фрагменты песни «Королевна выходит замуж».

Нередко Шимановский применял особую запись, до конца понятную лишь ему одному. Сокращая нотацию ряда отрывков, он использовал, кроме обычных знаков репризности, римские цифры, греческие или латинские буквы, порой применяя даже словесные

* Как правило, черновые автографы писались Шимановским на отдельных листах. Нередко композитор записывал сочинение на оборотных сторонах двойного нотного листа (так записаны песни «Ванда» и «Св. Франциск»). Отдельные страницы оставались не заполненными, или Шимановский заполнял несколько строчек, оставляя остальные пустыми.

примечания, вроде: «tu brzmienie» * — в песне «Ванда»; «jed[en] tak[t]» ** — в песне «Весна»; «począ[tek]» *** в песне «Колыбельная младенцу Иисусу» и т. д.

Условные буквенные или цифровые обозначения, вроде A B C D E F G, или α β, или I—II—III—IV—V—VI —VII—VIII, у Шимановского обычно указывают на повторение записанных ранее и помеченных тем же условным знаком тактов. Особенно наглядно это видно в рукописях песен «Весна», «Колыбельная Кшиси», «Шмель и жук», где повтор фиксируется буквами A B C D E F G, в эскизах песен «Поросенок», «Засыпая» (буквы α, β). К римским цифровым обозначениям и словам bis и etc. Шимановский прибегает в песне «Колыбельная младенцу Иисусу»; здесь же встречаются буквенные обозначения a, b и α, β. Чрезвычайно часто повторение тактов обозначается у Шимановского знаками:

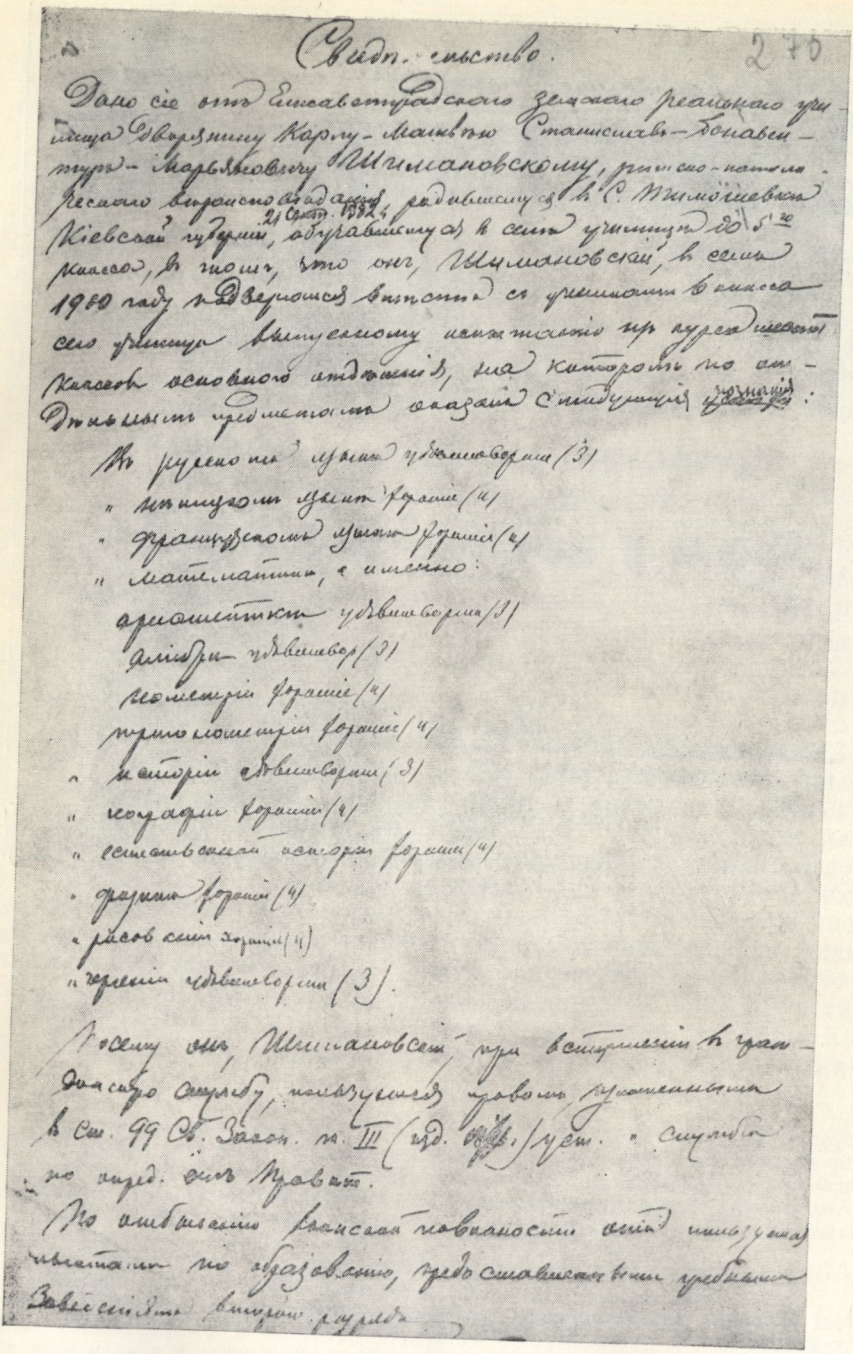
(автографы песен «Королевна выходит замуж», «Как лучше всего отогнать шершня», «Печаль», «Шмель и жук» и др.). Сокращенно — прямой вертикальной чертой — Шимановский обозначал в отдельных тактах повторы аккордов или ритмогармоническую модель сопровождения.

В тех случаях, когда сопровождение одного или нескольких тактов в точности соответствует вокальной партии каких-либо тактов, записанных ранее, аккомпанемент, как и знаки репризности, отсутствует (автографы песен «Визит корове», «Колыбельная кукол», «Засыпая», «Как лучше всего отогнать шершня», «Королевна выходит замуж», «Шмель и жук», «Колыбельная Кшиси»).

Шимановский в процессе сочинения, стремясь зафиксировать звучание, не всегда придерживался правил музыкальной орфографии, а уточнял ее в процессе окончательной доработки произведения. Поэтому в черновых автографах неоднократно встречаются разночтения между эскизом и опубликованными редакциями. Так, например, в эскизе песни «Весна» в такте 19 партии фортепиано звуки $c_2^{\natural} — es_2 — f_2^{\natural}$ заменены в печатной версии на $his_1 — dis_2 — eis_2$, в такте 20, аналогично, $f_2^{\natural} — es_2 — des_2 — ces_2$ заменено на $eis_2 — dis_2 — cis_2 — h_1^{\natural}$. Подобные энгармонические разночтения между эскизом и печатным изданием наблюдаются также в песнях «Св. Франциск», «Поросенок» и др.

* здесь — звучание *(польск.)*.
** один такт *(польск.)*.
*** начало *(польск.)*.

Афиша Концерта-митинга Отдела советской пропаганды,
20 июля 1919 г. в гор. Елизаветграде
(Кировоградский облгосархив, инв. № Б-2324)



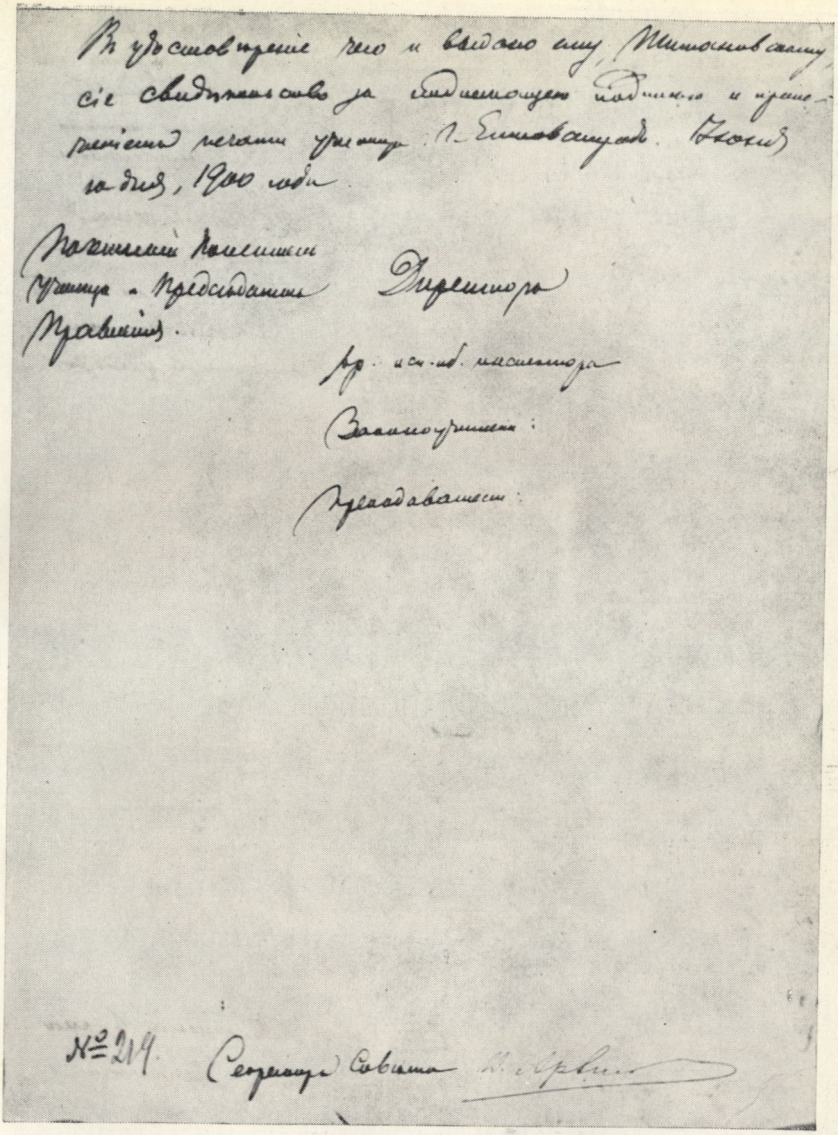
Свидет. ство. 270

Дано сие от Елисаветградского земского реального училища дворянину Карлу-Мавлову Станиславу-Бонавентуре-Морьяновичу Шимановскому, учителю-математику Елисаветградского городского реального училища, в том, что он, Шимановский, в семь 1880 году 21 Сент. 1882 г. поступил в сие училище в 5-й класс, в коем, что он, Шимановский, в семь 1880 году по переходе в пятый класс сего училища выпускному испытанию при окончании курса основного отделения, на которое по отдельным предметам сказал следующие познания:

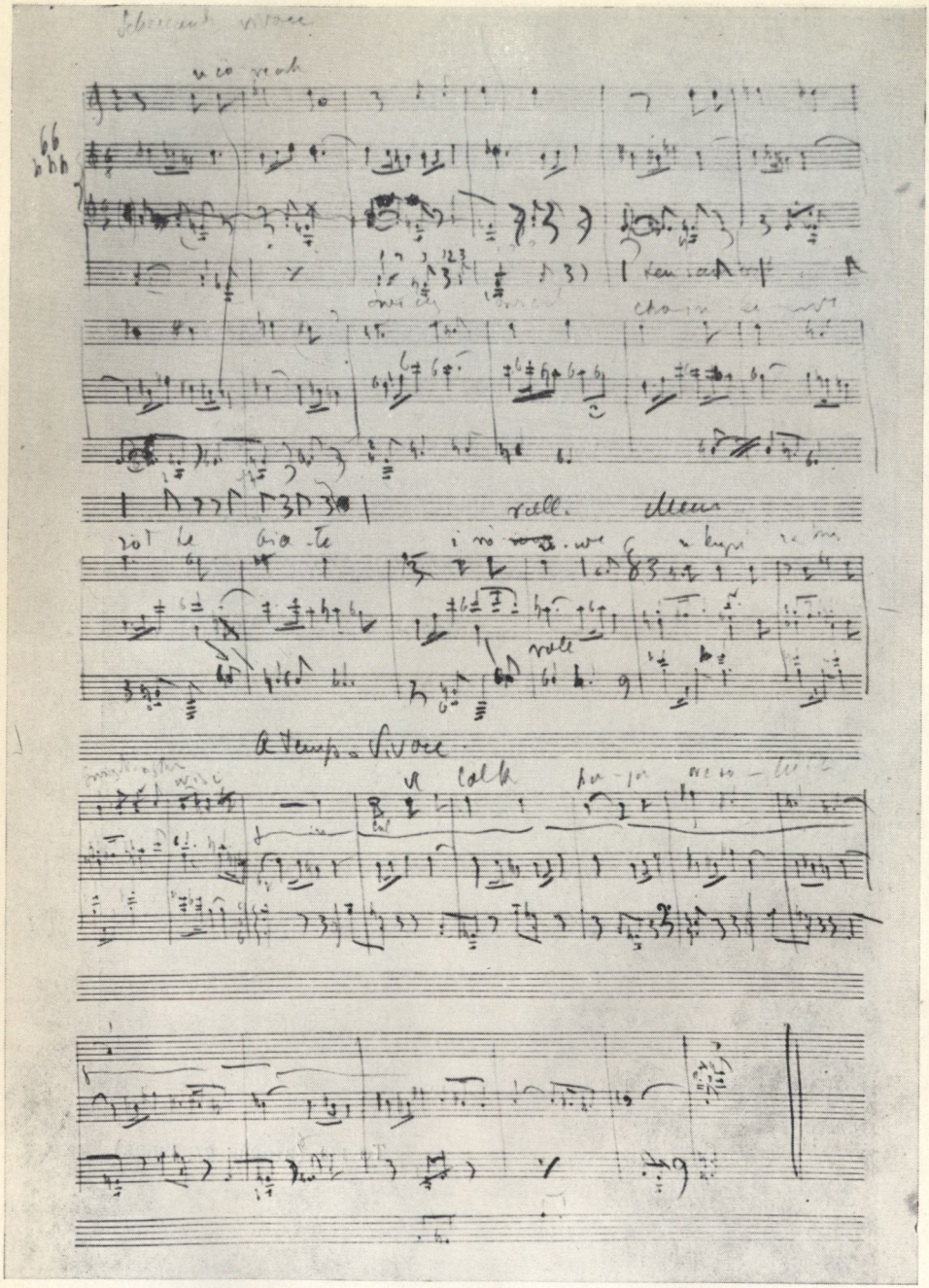
По русскому языку и словесности (3)
" латинскому языку (4)
" французскому языку (4)
" математике, а именно:
арифметике (3)
алгебре (3)
геометрии (4)
тригонометрии (4)
" истории (3)
" географии (4)
" естественной истории (4)
" физике (4)
" рисованию (4)
" чистописанию (3).

Посему он, Шимановский, при вступлении в управление округом, пользуется правами, указанными в Ст. 99 Об. Зак. т. III (изд. 1876 г.) уст. о службе по опред. от Прав.

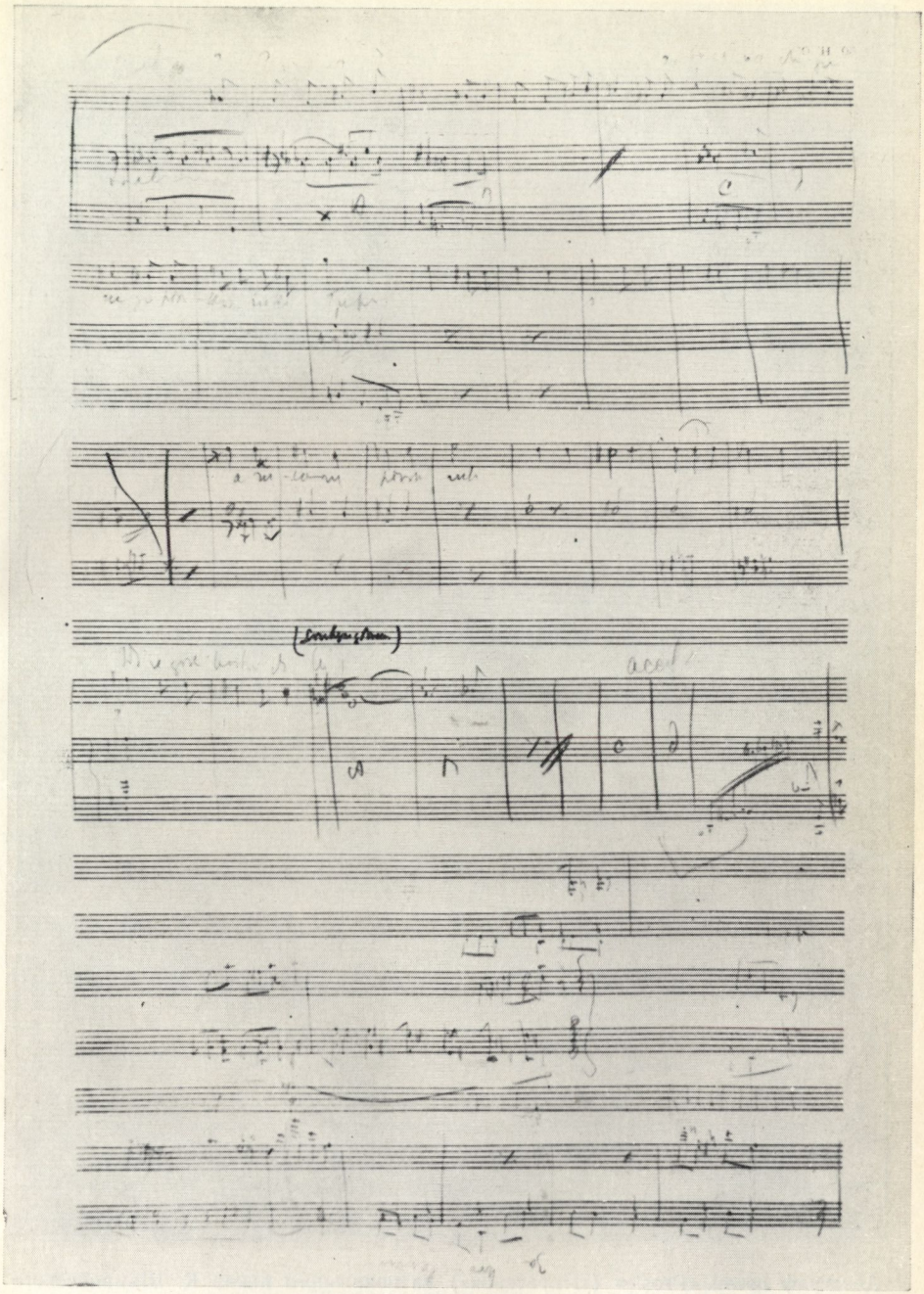
По амбициозной склонности ... [illegible] ...



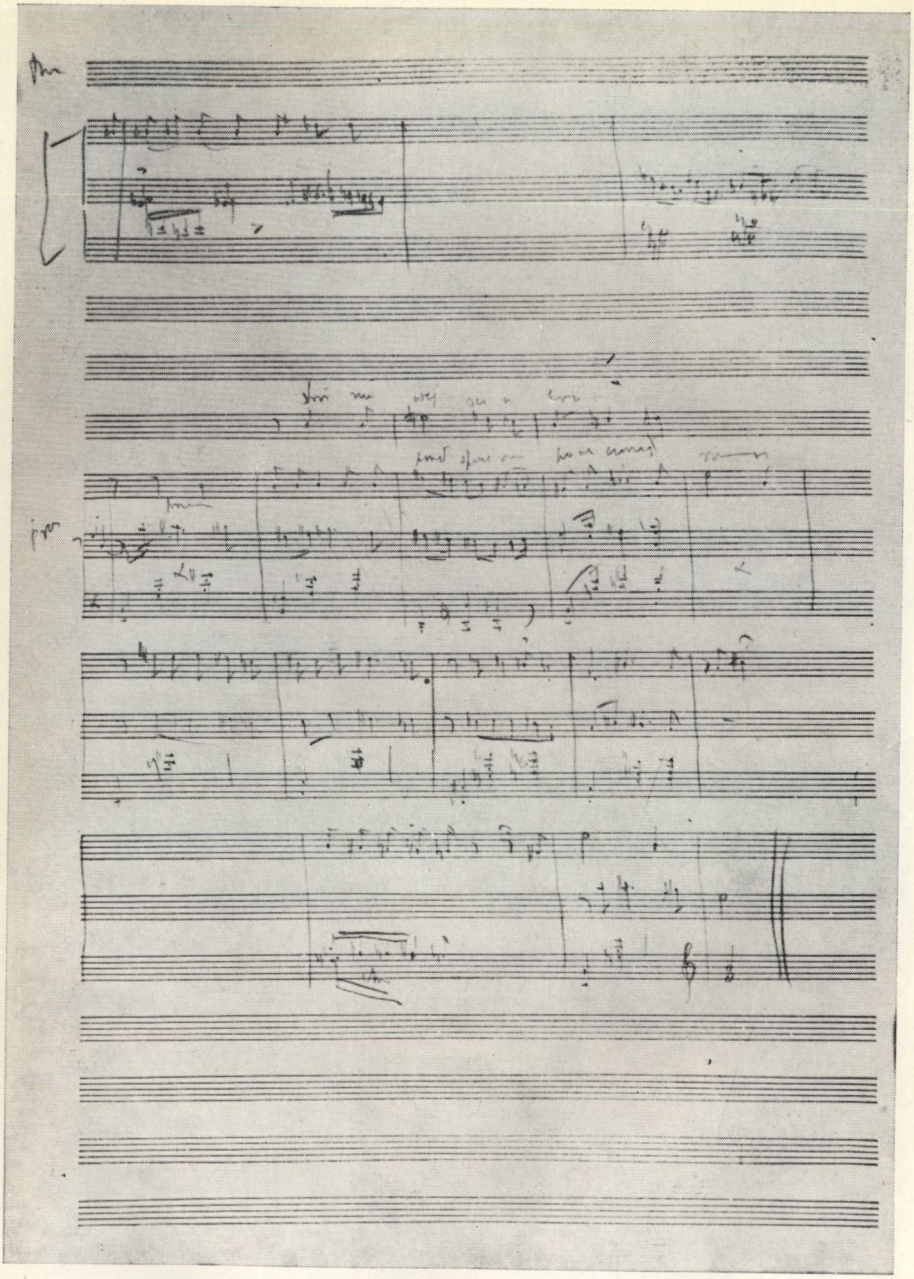
То же (вторая страница)



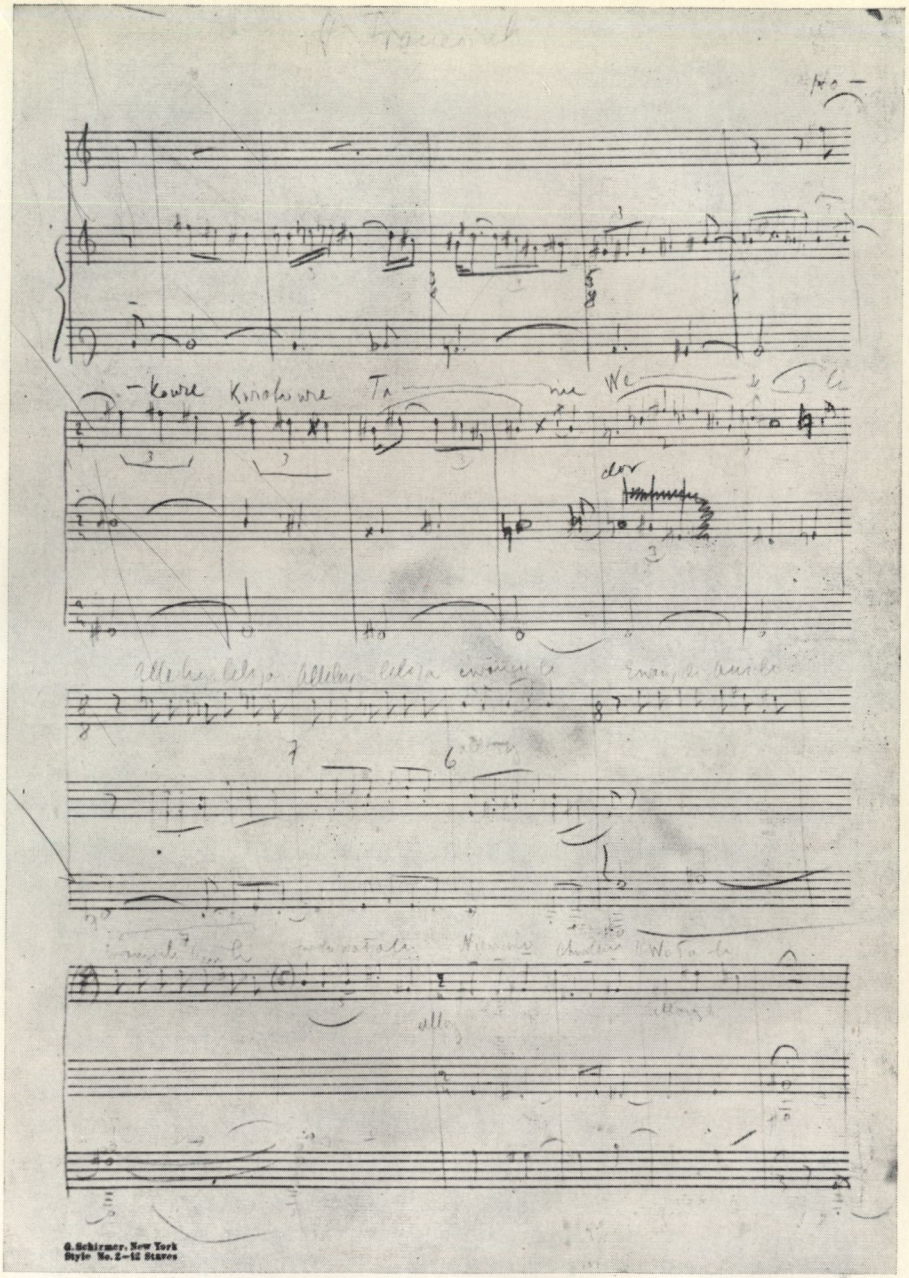
Автограф песни «Gwiazdka» («Сочельник») из вокального цикла К. Шимановского «Детские стихи», ор. 49 № 5, на слова К. Иллакович.
Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



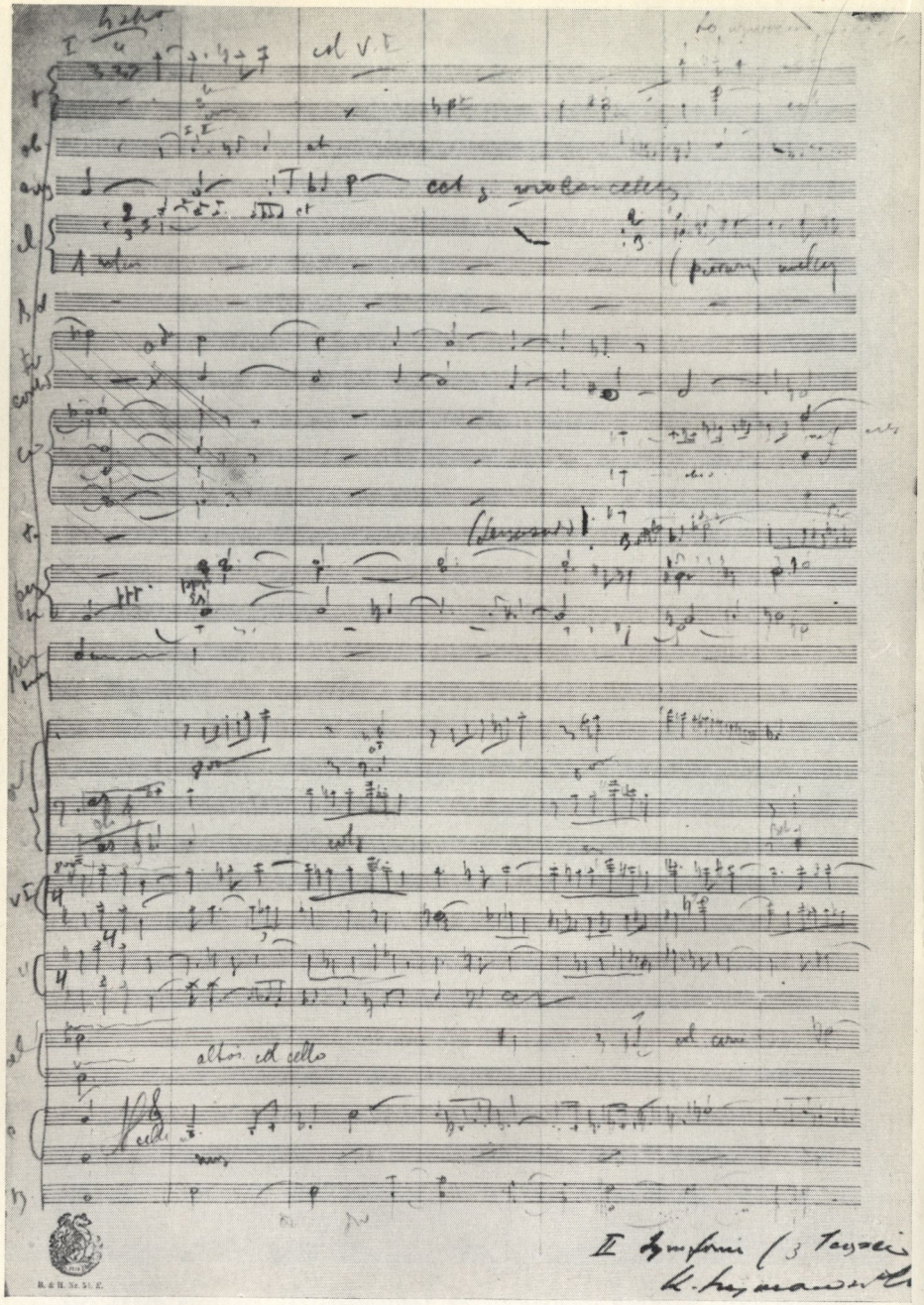
Автограф песни «Trzmiel i żuk» («Шмель и жук») из вокального цикла К. Шимановского «Детские стихи», ор. 49 № 7, на слова К. Иллакович. Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



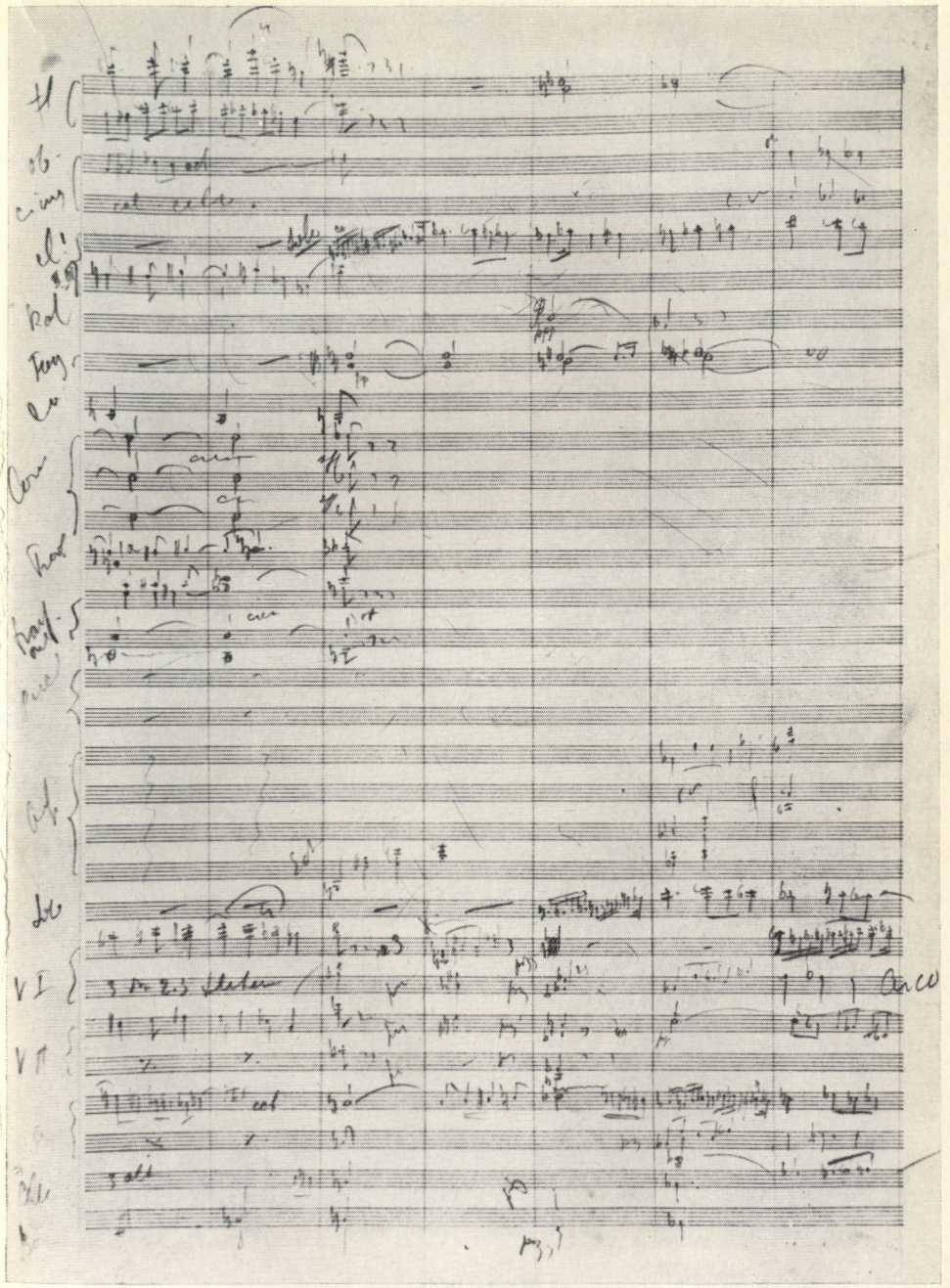
Автограф песни «Prosię» («Поросенок») из вокального цикла К. Шимановского «Детские стихи», ор. 49 № 4, на слова К. Иллакович.
Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



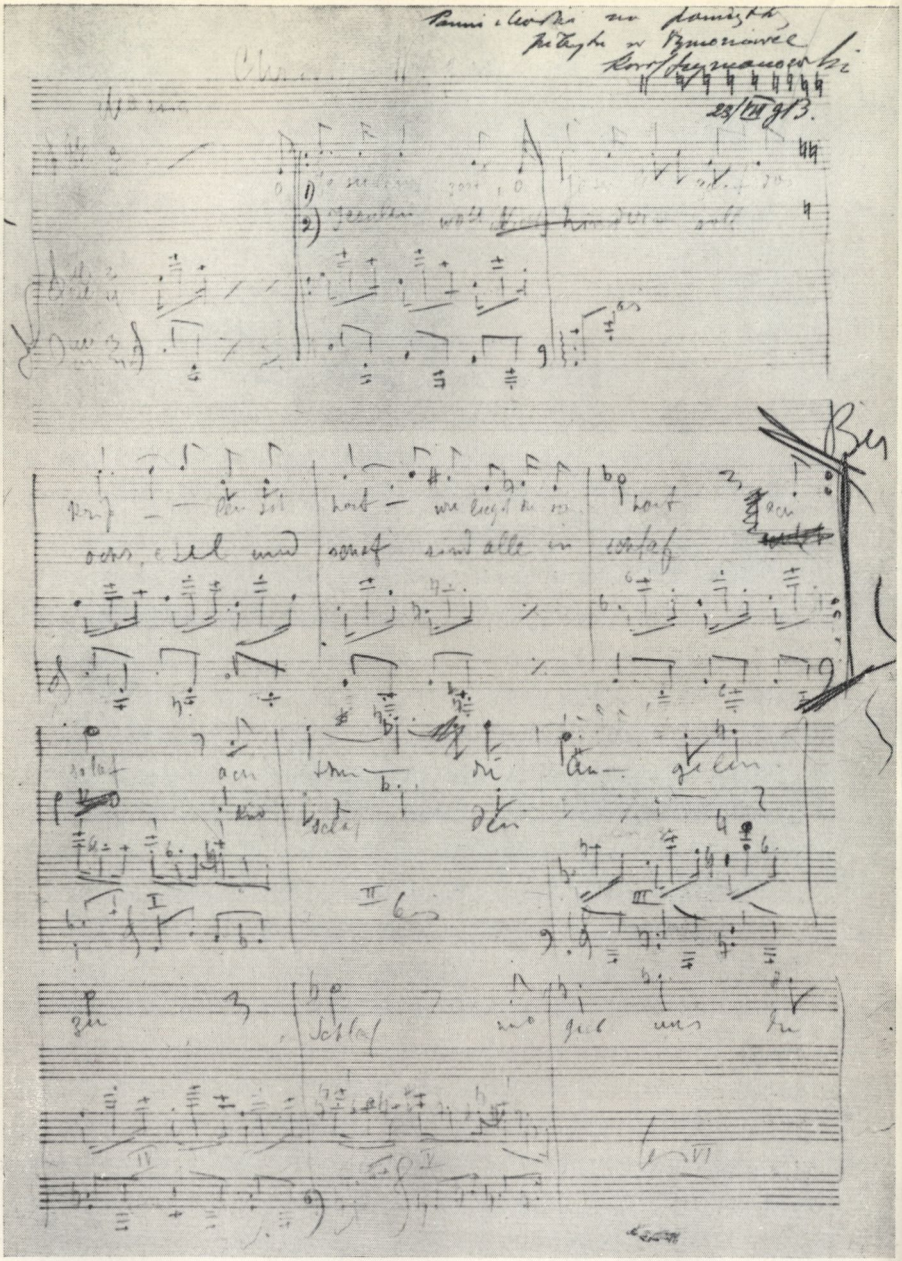

Автограф песни «Św. Franciszek» («Св. Франциск»)
из вокального цикла К. Шимановского
«Слопевне», ор. 46-bis № 3, на слова Ю. Тувима.
* Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



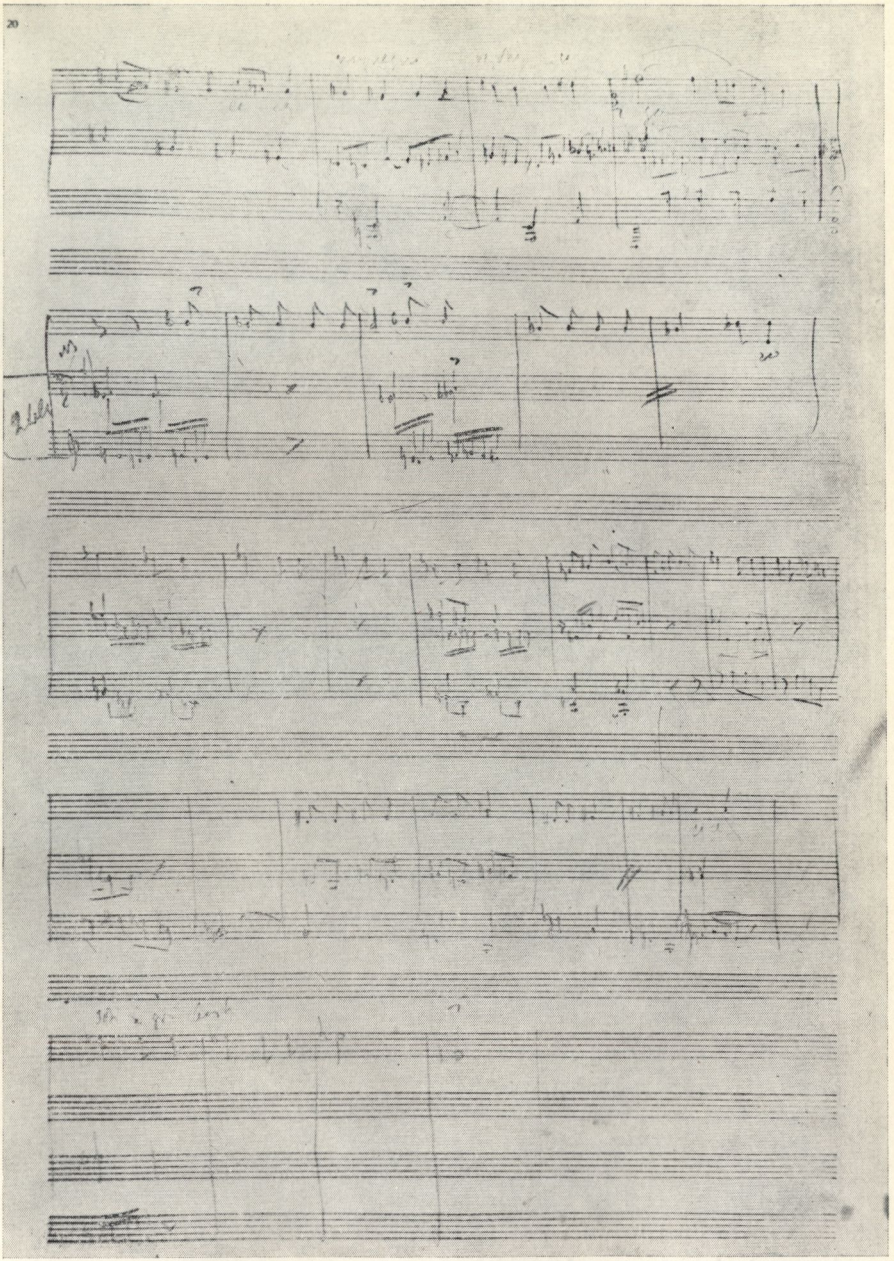
Автограф фрагмента первой части
Второй симфонии B-dur, op. 19, Кароля Шимановского (первая страница).
Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



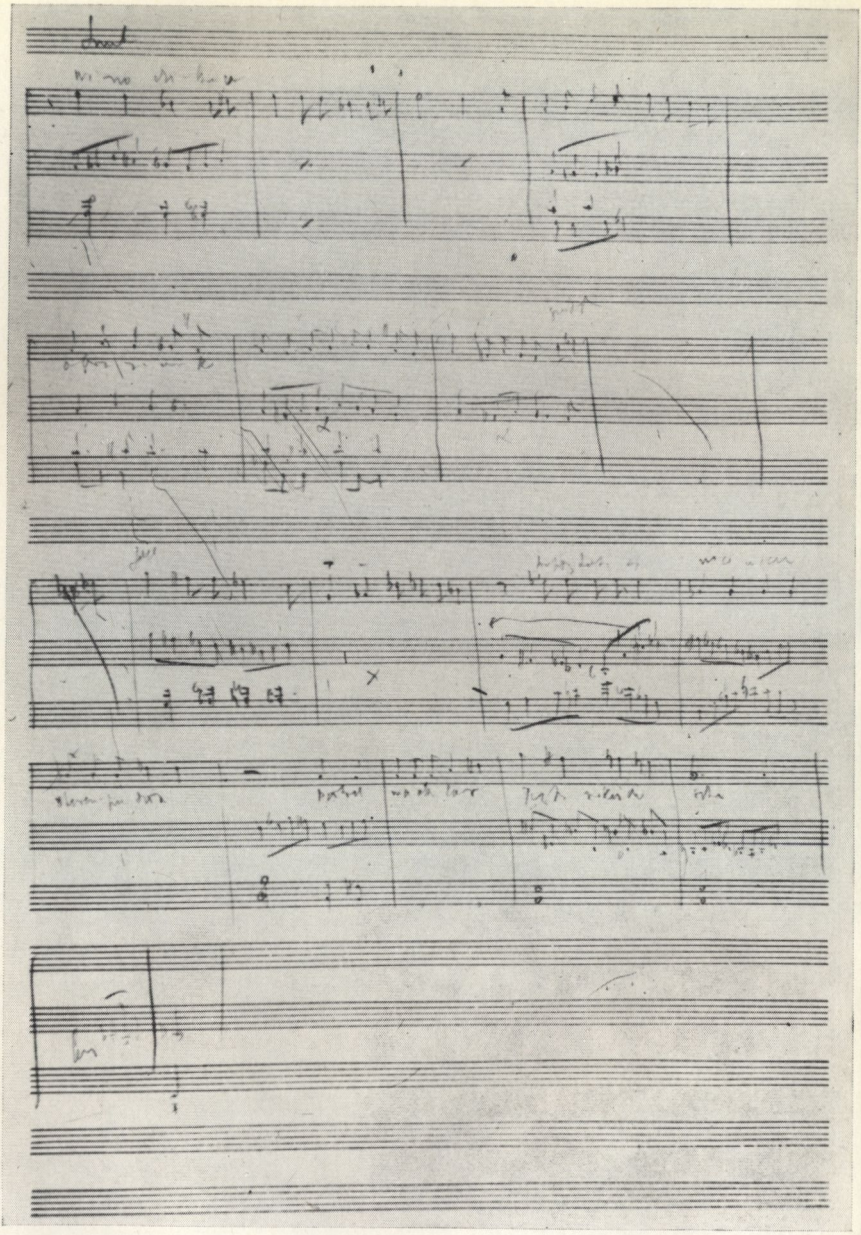
То же (вторая страница)



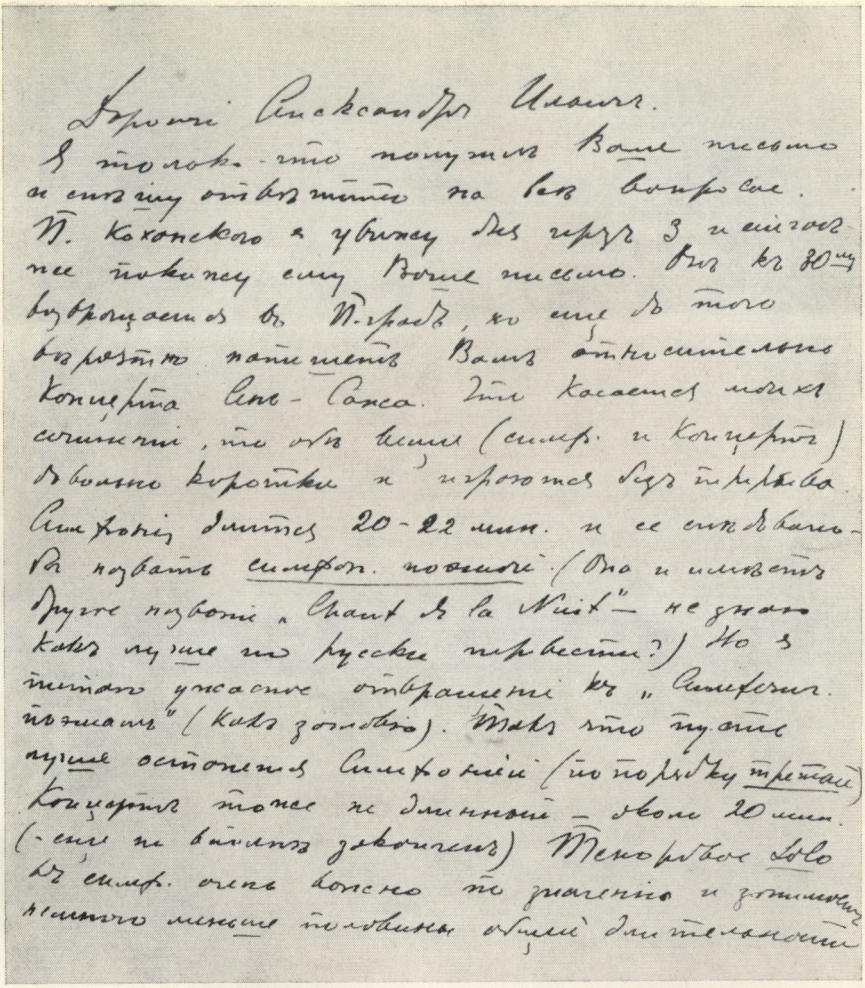
Автограф песни «Christkindleins Wiegenlied»
(«Колыбельная младенцу Иисусу») из вокального цикла К. Шимановского
«Пять песен на слова немецких поэтов», ор. 13 № 2 (первая страница)
(текст из сборника «Волшебный рог мальчика» А. фон Арнима и К. Брентано).
Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



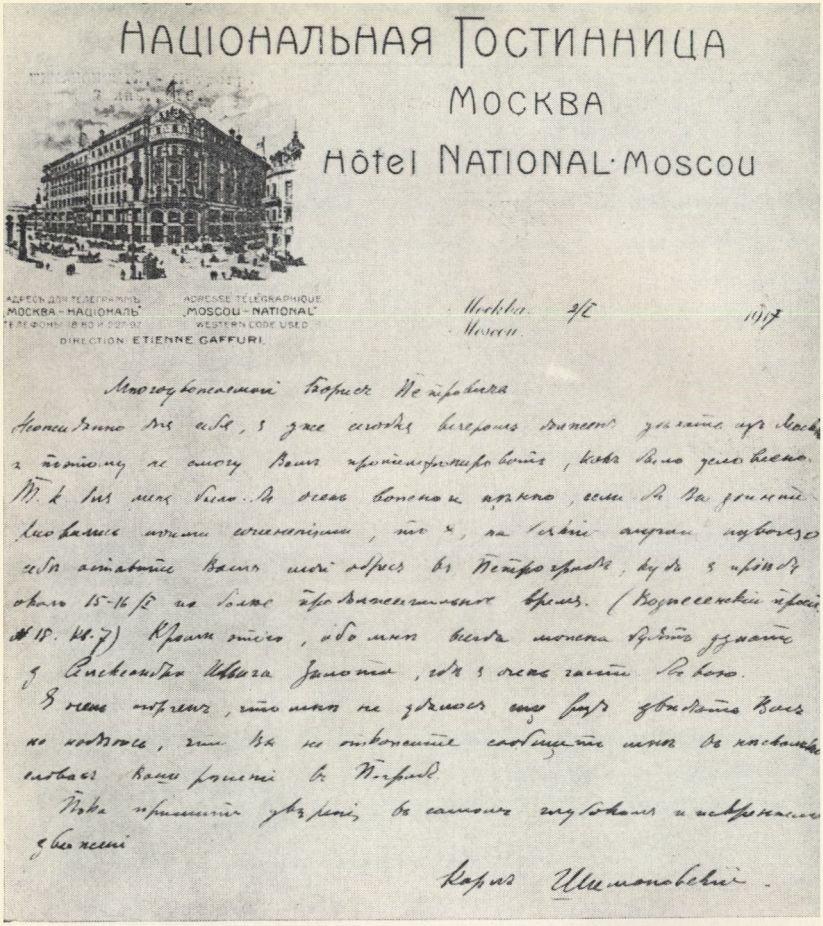
Автограф неопубликованной песни «Trzmiel i żuk»
(«Шмель и жук») из вокального цикла К. Шимановского
«Детские стихи», ор. 49 № 7а, на слова К. Иллакович
Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



Автограф неопубликованной песни «Smutek»
(«Печаль») из вокального цикла К. Шимановского
«Детские стихи», ор. 49 № 12а, на стихи К. Иллакович.
Публикуется впервые (личный архив М. П. Тарнавецкой, Львов)



Письмо К. Шимановского А. И. Зилоти
(Тимошовка, 10 августа 1916 г.).
Факсимиле — ЛГИТМиК, ф. 17, оп. 1,
ед. хр. 146




Письмо К. Шимановского Б. П. Юргенсону
(Москва, 2 января 1917 г.).
Факсимиле — ЦГАЛИ, ф. 931, оп. 1, ед. хр. 122

Благотворительное Общество Судебнаго Вѣдомства
г. Елисаветградъ.

# Программа

## концерта 25-го апрѣля 1918 г.

### 1-е отдѣленіе.

I. Концертъ D-moll - - - - - - - - - - - - П. Чайковскаго
исп. В. Гольдфельдъ.

II. a) Etude Es-mol op. 4 № 1 - - - - - -
в) Sarabande et Fugue (изъ op. 21) -
с) Menuet (изъ op. 8) - - - - - - - - К. Шимановскаго
исп. авторъ.

III. Sonate D-mol op. 9 - - - - - - - - - - - К. Шимановскаго
исп. В. Гольдфельдъ и авторъ.

### 2-е отдѣленіе.

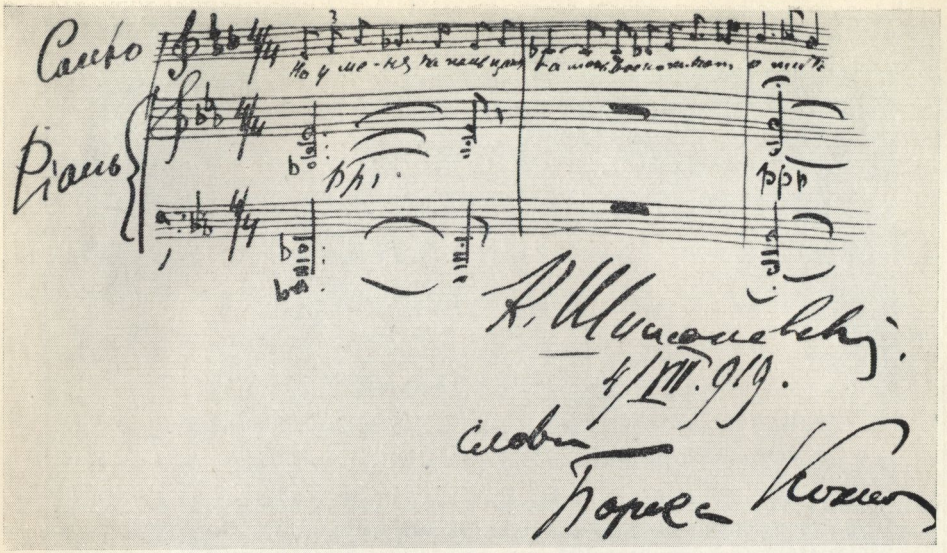
I. „Ciaconna" для скрипки Solo - - - - - С. Бахъ
исп. В. Гольдфельдъ.

II. a) Deux préludes op. 1 - - - - - - - -
в) Deux miniatures op. 33 - - - - - - -
с) „Serenade de Don-Juan" op. 34 - - К. Шимановскаго
исп. авторъ.

III. a) Transcriptions de 2 Caprices Paganini
op. 40 D-dur et A-moll - - - - - - К. Шимановскаго
в) Walters Preislied - - - - - - - - Р. Вагнеръ-Вильгельми
с) Introducton et Tarantelle - - - - - - Сарасате
исп. В. Гольдфельдъ.

**Начало въ 8½ часовъ вечера.**

Программа концерта 25 апреля 1918 г. в гор. Елизаветграде
(прислана В. М. Гольдфельдом)




Нотный автограф К. Шимановского на стихи Бориса Кохно «Но у меня на пальцах камень воспоминаньем о тебе» — 4 июля 1919 г.
(Кировоградский облгосархив, № 790)

Иногда композитор, сохраняя основную ритмическую схему произведения, в эскизах делает запись нотами вдвое большей длительности, нежели в окончательном варианте. Можно указать на песню «Кот», где первоначальный размер $^4/_4$ в опубликованной версии заменен на $^2/_4$ и все длительности стали вдвое короче; сходным образом в песне «Визит корове» восьмые в эскизе превратились в окончательной редакции в шестнадцатые. В последнем случае рукой Шимановского намечен размер $^2/_4$, что и было осуществлено в окончательном варианте.

Черновые автографы Шимановского показывают нам постепенное становление музыкального текста, рождение различных вариантов и поиски окончательного решения. Сравнение этих вариантов и печатной редакции песен позволяет раскрыть процесс композиторской работы Шимановского *.

В альбоме иллюстраций к данному изданию впервые публикуется несколько автографов из львовского собрания, которое хранится у автора статьи. Кроме того, фрагменты текстов двух эскизов, фотокопии которых не воспроизведены в настоящей публикации, приведены в нотных примерах.

Для изучения начальной стадии творческого процесса композитора показательна рукопись песни «Сочельник», ор. 49 № 5, содержащая многочисленные пометы и исправления Шимановского **.

Автограф песни состоит из 32 тактов (количество тактов совпадает с опубликованной редакцией). Такты 1—6 помещаются на нотоносцах 1—4: такты 7—12 — на нотоносцах 5—7; на нотоносце 8 — два такта, в которых дана ритмическая схема — вариант ритмического оформления тактов 7—8, расположенных выше. Далее песня нотирована обычным способом. Поэтический текст приводится не полностью. Ключи и ключевые знаки проставлены Шимановским только в начале сочинения и в местах их замены. В тактах 2, 11, 12, 30 стоят знаки репризы; по сравнению с опубликованным вариантом имеются энгармонические разночтения: в тактах 5, 6, 10, 11, 12 — в вокальной партии, в тактах 17, 20 — в партии аккомпанемента. В автографе имеются также интерпретаторские указания (см. об этом ниже).

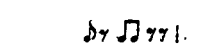
В первых шести тактах уже почти точно намечены вокальная партия и партия правой руки фортепианного сопровождения. Но в нижнем слое аккомпанемента (третий нотоносец) запись пестрит зачеркиваниями и многочисленными поправками. По-видимому, с самого начала партия левой руки в фортепианном сопровождении не удовлетворяла композитора. Поэтому он продлевает тактовые черты от третьего к четвертому нотоносцу, и на четвертом нотоносце возникают такты 1—6 партии левой руки. Как видно, ком-

* Объем данной статьи не позволяет остановиться подробно на выразительно-эмоциональном значении всех замеченных нами авторских изменений.

** Фотокопии этого и некоторых других автографов см. в прилагаемом к книге альбоме.

позитор стремился к прозрачной фактуре и одновременно к более изысканному ритму; этот фрагмент свидетельствует и о том, как тщательно Шимановский отрабатывал фактуру фортепианного сопровождения.

Изменения, внесенные композитором в такты 1—3 на четвертом нотоносце, вошли в окончательную редакцию; такт 4 в издании оформлен иначе; в тактах 5—6 автографа рукой Шимановского сделана помета «ten sam rytm»*, на которой изображена ритмическая схема, ставшая основой печатной редакции. В тактах 7—8 партии левой руки сопровождения (нотоносец 7) еще сохранено изложение типа начального, но ниже (нотоносец 8) вновь дана иная ритмическая схема. Намеченный в автографе ритм такта 7 вошел в опубликованную редакцию, а ритм такта 8 подвергся переработке: в печатном издании дан ритмический рисунок



В окончательной редакции фортепианное сопровождение тактов 10, 14, 21, 29, 30, 31 было доработано. В такте 29 (нотоносец 19, такт 3) видны зачеркивания; в издание (такты 29, 30) вошли исправления, намеченные ниже (нотоносец 20).

Вокальная партия песни «Сочельник» также носит следы работы композитора. В одних случаях изменения, произведенные в рукописи, вошли в окончательную редакцию сочинения — так, в такте 9 (такт 3 на нотоносце 5) первоначальные $des_2 — es_2$ зачеркнуты и заменены $a_1^{\flat} — h_1^{\natural}$, в такте 17 (такт 5 на нотоносце 9) зачеркнута восьмая $b_1$ и исправлена на $g_1^{\natural}$, также в тактах 19, 20 (нотоносец 13, такты 1—2) сделаны подобные исправления**. Поправки в тактах 9—15 вокальной партии помогли рельефнее очертить примененную здесь Шимановским целотоновую гамму. При сравнении автографа с опубликованным вариантом видно, что и вокальная партия в тактах 10, 15 подверглась ритмической корректуре (в такте 10 $des_2$, $es_2$ — ровные четверти, в издании $cis_2$, $dis_2$ — четверть с точкой и восьмая).

Рукопись песни «Шмель и жук», ор. 49 № 7, — эскиз этого сочинения, возникший, видимо, все же позднее песни ор. 49 № 7а.

Автограф песни «Шмель и жук» располагается на 13 строках нотного листа с двадцатью нотоносцами; всего 35 тактов и один такт зачеркнут, в печатной редакции 36 тактов, новым, по

* тот же ритм *(польск.)*.

** Первоначальная мелодическая линия: $b_1 — b_1 — c_2 — c_2$; $des_2 — des_2$ изменились на $b_1 — g_1^{\natural} — a_1^{\natural} — c_2$, $b_1 — a_1^{\natural}$.

сравнению с эскизом, является такт 34 (на семи нижних нотоносцах, если перевернуть лист, можно прочесть разрозненные фрагменты песни «Королевна выходит замуж» *).

Поэтический текст песни выписан фрагментарно; вокальная партия представлена целиком, а сопровождение нотировано сокращенно, местами же вообще отсутствует. Незаполненные такты сопровождения снабжены различными знаками репризности, в том числе буквенными (A, B, C, d в тактах 4, 5, 8, 9 на нотоносце 12), а несколько тактов оставлено пустыми. В подобных случаях композитор подразумевал повторение музыкального материала, сопутствовавшего идентичным фрагментам мелодии. Так, например, аккомпанемент к мелодии в тактах 13—15 переносится из тактов 10—12 вследствие полного совпадения в обоих случаях мелодических структур.

На нотоносце 10 (над тактами 2—4 нотоносца 11) видна написанная чернилами авторская ремарка «grubym głosem» **. Имеется еще одна помета (в начале эскиза), сделанная, кстати, и в автографе песни ор. 49 № 7a, — 2 tak[ty], что, возможно, указывает на первоначальное намерение автора превратить вступление из однотактового в двутактовое.

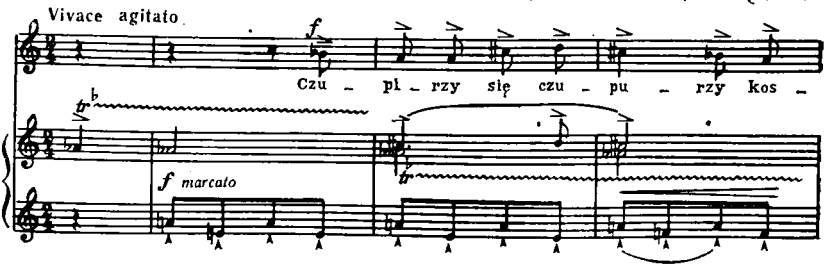
Интересная деталь: при таком сокращенном способе записи в тактах 1—2 на нотоносце 1 (вокальная партия), а также в такте 1 на нотоносце 12 и в последнем такте нотоносца 13 (партия фортепиано) проставлены акценты, а над заключительными тактами указана исполнительская ремарка accel[erando]. Сравнение с завершенным сочинением подтверждает, что эти штрихи имели для композитора особо важное выразительное значение.

В первоначальной фактуре сопровождения, от которой затем Шимановский отказался, доминировали отрывистые секунды шестнадцатых в правой руке фортепианной партии. Тут же — между строками 2 и 3, в затакте — надпись: tryl ***, переходящая в волнистую черту. Обращает на себя внимание, что в такте 6 в партии правой руки аккомпанемента сохраняется выписанная секунда $as_1 — b_1$ со знаком, указывающим на ее повторение, а в такте 10 на тех же звуках появляется уже тремоло. Таким образом, из эскиза видно, что Шимановский намерен был заменить первоначальные секунды иллюстративно-колористической трелью, как это сделано в опубликованном варианте:

* На строках 1—2 расположены семь тактов фортепианного сопровождения с надписанными над тактами 3—4 словами («za królewicza»); эти такты соответствуют тактам 7—13 опубликованной редакции. На строках 3—5 находятся четыре такта: один, выписанный полностью, — это такт 17 песни, затем вокальная партия такта 18 (на нотоносце 3), далее следуют два такта вокальной партии и сопровождения, выписанные, однако, не полностью: они соответствуют тактам 29—30 издания. На строках 6—7 выписаны два такта: это полустертая запись — вероятно, несколько нот — вокальной партии такта 33 и эскиз такта 32 фортепианного сопровождения.

** низким голосом (*польск.*).

*** трель (*польск.*).




На нотоносцах 7—9 зачеркнут такт с тремоло. Но в окончательной редакции партия левой руки (такты 17—22) оформлена из звуков, записанных на нижней строке зачеркнутого такта: *fis—h*, $f_1^{\natural} - c_1^{\natural}$ (в печатном издании: *fis* — $h\natural$, *eis* — $c_1^{\natural}$).

Следующие такты на нотоносцах 7—9 намечены эскизно: выписаны ноты вокальной партии и дублирующей ее партии правой руки аккомпанемента (указан и нижний голос в партии правой руки), в партии левой руки — знак репризы, означающий повторение аккордов из такта 1, зачеркнутого на нотоносце 9. В тактах 17, 18* (на нотоносцах 8, 9 это такты 2—3) происходит нарушение фактурно-гармонического остинато в сопровождении, длящегося с 6 по 9 и с 10 по 15 такты**. Последнее сменяется новой остинатной фигурой, основные звуки которой намечены на нотоносце 9. Эскиз песни «Шмель и жук» лег в основу окончательной редакции, где партия аккомпанемента получила и ритмическую расшифровку.

Шесть тактов фортепианной постлюдии (такты 4—9, нотоносцы 11—13) записаны сокращенно с помощью знаков репризы и букв: A (повторение музыкального материала такта 2 от начала пьесы), B (повтор. такта 3), C (повтор. такта 6) и d (повтор. такта 7).

Последние два такта автографа — заключительный пассаж и два созвучия; в издании перед пассажем добавлен еще один такт***, нарушающий квадратную структуру периода: 2+2+2+ +1+2. Переработке подверглись два последних такта ****.

Что касается вокальной партии, то она вошла в издание почти без изменений; лишь в тактах 3 и 5 сделаны небольшие поправки: последняя восьмая $b_1$ (нотоносец 1, такты 3, 5) заменена в издании на $a_1$.

* Зачеркнутый такт не считать.

** Это изменение отражено в зачеркнутом такте; см. также такты 17, 18 в опубликованной редакции (ор. 49 № 7).

*** Многозначна дугообразная пометка Шимановского на нотоносце 14 под тактами 9—10 нотоносца 13. Видимо, уже в эскизе таким образом — графически — композитор отмечает замещение не записанного им такта 34 песни.

**** В предпоследнем такте автографа взлетающий пассаж выписан шестнадцатыми (вполне очевидно, что здесь подразумеваются тридцатьвторые); после ноты $b_2$ (восьмая) следуют квинты $a - e_1$, $a_2 - e_3$ (восьмая). В последнем такте — двузвучие $dis_2 - e_2$ с форшлагом $f_2$. В издании пассаж уже оформлен тридцатьвторыми; на последней восьмой — пауза; а квинты и заключительное двузвучие вошли в следующий такт.

Автограф песни «Шмель и жук» отражает начальный этап работы над произведением, дает представление о намерениях Шимановского и поисках, связанных с кристаллизацией замысла. Запись зафиксировала основной мелодический и гармонический материал и даже, в общих чертах, исполнительский план сочинения. Процесс дальнейшей работы состоял в дополнении и фактурно-ритмическом оформлении исходной мелодико-гармонической концепции. Эскиз песни подтверждает, что мелодическая линия была для композитора основным средством выразительности в конструкции произведения и создавалась как бы сразу «набело».

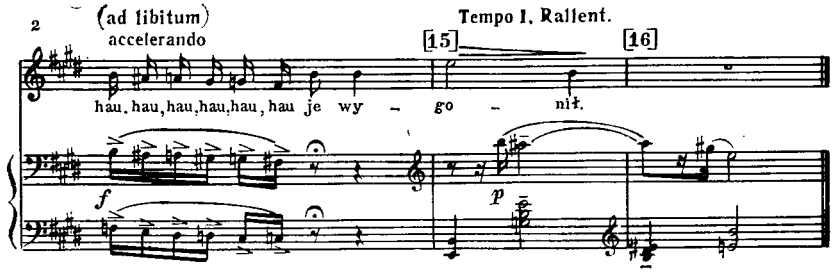
Автограф песни «Поросенок» ор. 49 № 4 помещается на большом листе нотной бумаги с двадцатью нотоносцами. Со второй по четвертую строку дан фрагментарный, возможно, самый ранний эскиз к песне «Шмель и жук» ор. 49 № 7а *.

Ниже десять строк занимает сокращенная запись первоначального варианта песни «Поросенок». Она состоит из 16 тактов. На нотоносцах 8—10 записаны первые пять тактов песни: буква α в такте 5 указывает на повторение аккомпанемента такта 1 (в такте 1 значится такой же условный знак α). На нотоносце 7 (над тактами 2—4) записана вокальная партия (со словами) последующих трех тактов (6—8), сопровождение Шимановский не выписывает, так как оно идентично сопровождению к тактам 2—4 песни (см. на строках 9—10, такты 2—4). Такты 1—5 на строках 11—13 соответствуют тактам 9—13 песни. На нотоносцах 14—16 после незаполненного такта значатся три последних такта песни (14—16)**.

Характерно, что в эскизе ключевые знаки отсутствуют; знаки альтерации выписаны прямо при нотах.

Наиболее существенные расхождения в мелодии, ритме, фактуре и гармонии по сравнению с опубликованным вариантом содержатся в трех последних тактах автографа, соответствующих 14—16 тактам издания:

Опубликованный вариант




* Это материал тактов 2—4 и набросок фортепианной фактуры, видимо, тактов 9—10. Оба отрывка единообразно написаны здесь в размере 4/4 (в окончательном варианте 2/4).

** Прямая черта в сопровождении на строке 13 (такты 1, 2), а также на строке 16 (предпоследний такт) означает повторение предыдущего аккорда.

В автографе (такт 14) на два звука ($h_1$, $h_1$) и соответственно на два подразумеваемых слога меньше, чем в печатной редакции *. Но, главное, изменился смысл фразы: в автографе — как бы изображение неожиданного исхода (бесславный конец прогулки поросенка): вместо нот — пауза с ферматой **, после чего следует заключительный трехзвуковой мотив.

В окончательной редакции эти юмористические штрихи оказались сглаженными — исчезла пауза с ферматой в вокальной партии, изменилась мелодическая линия: хроматический ход от ноты $h_1$ продлен к ноте $fis_1$, добавлены звуки $h_1$, $h_1$. Значительно модифицированы и два последних такта. Преобразился ритм сопровождения в тактах 15—16, получивший заключительный характер благодаря ритмической фигуре:

(в первоначальном варианте завершение пьесы более ординарно и прямолинейно).

Интересно также сравнить два варианта начала песни. Затакт в рукописи содержит две ноты, а в издании — одну (см. строку 9 автографа). К этому затакту образуется имитация в вокальной партии как раз на слово «prosię» ***. Не по случайности ли выпала эта интересная деталь?

В окончательной редакции в т. 3, 6, 9, 11 и 12 были осуществлены правки, касающиеся как ритмического, так и звуковысотного оформления музыкального материала в вокальной и инструментальной партиях. В частности, в такте 6 (строка 7, такт 1) первоначальный ритмический рисунок вокальной партии после паузы в точности повторяет ритмический рисунок сопровождения, а в печатном варианте он несколько упрощен; в такте 12 в фортепианной партии (строка 12, такт 4) восьмые первой четверти $a_1$, $cis_2$ заменены в издании на $fis_1 = ♪.$, $cis_2 = 𝅘𝅥𝅯$.

Рукопись песни «Печаль» ор. 49 № 12 представляет собой рабочую запись пьесы с незначительными пометками и поправками.

Автограф состоит из 16 тактов, как и опубликованный вариант. На первых четырех нотоносцах записаны 4 такта (1—4), на нотоносцах 6, 8 и 9 — тоже 4 такта (5—8), на нотоносцах 11, 13, 14 — 4 такта (9—12), на нотоносцах 16—19 — 4 такта (13—16).

Сверху видны первые буквы заглавия: Sm[utek], отдельные слова подтекстовки написаны не полностью, а в такте 2 — отсутствуют. Ключ проставлен автором только в начале сочинения в

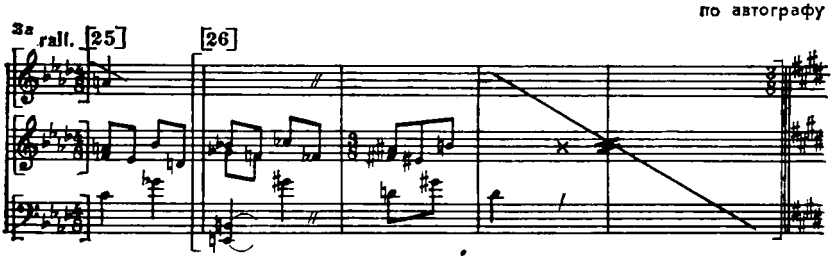
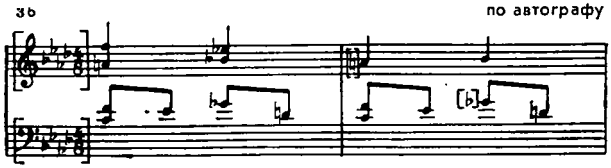
* Кстати, возгласы лая собаки «hau, hau...» добавлены Шимановским к поэтическому тексту К. Иллакович для большего комизма. Ср.: Iłłakowicz I. K. Rymy dziecięce. Kraków, «Fala», s. a., s. 22.

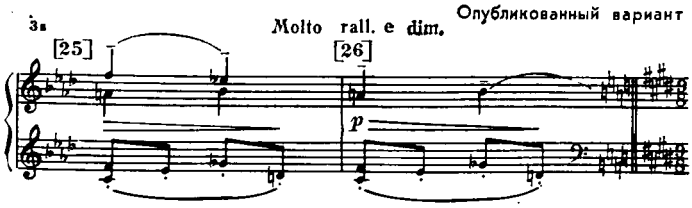
** Фермата в такте 14 партии фортепиано в издании, видимо, осталась от первоначального замысла, где фермата была в вокальной партии.

*** поросенок (*польск.*).

партии левой руки аккомпанемента (нотоносец 4 — затакт). Повторение нотного текста обозначено принятыми условными знаками сокращения.

Такт 10 (см. запись на нотоносцах 11—14, такт 2) первоначально мыслился Шимановским, видимо, на $^4/_4$, как и предшествующие. В автографе видно, что после этого такта на $^4/_4$ стоит обычная тактовая черта, но зачеркнутая. После нее, по-видимому, шел такт на $^5/_4$. Но, вероятно, композитор передумал и перед первой нотой следующей вокальной фразы поставил жирную тактовую черту, создав, таким образом, вариант, вошедший в публикацию (то есть такт $10 = ^5/_4$, такт $11 = ^4/_4$). В тактах 11, 12 (в автографе такты 3—4 на строках 13—14) в окончательном варианте сделаны поправки в фортепианной партии: начальные звуки $e_1\ d_1$ в партии левой руки заменены на $d_1\ des_1$, вместо двух повторяющихся четвертных нот $e_1$ в партии правой руки сопровождения — одна половинная нота *.

В других эскизах цикла «Детские стихи» также видны поиски Шимановским новых звуковых решений, проявляется его склонность к детальной отшлифовке того или другого фрагмента сочинения. Так, в автографе песни «Королевна выходит замуж» первоначальный вариант перехода ко второй части песни имел следующий вид:

Заменяющие его два такта (записаны на нижних строках автографа), которые и вошли в издание, соответствуют тактам 25—26 печатной редакции:

* Есть и другие мелкие уточнения, внесенные композитором в печатную редакцию, например, такт 14 не точно повторяет такт 13: в печатной редакции в партии левой руки фортепианного сопровождения вместо ноты $e_1$ — восьмая пауза.




Разнообразные расхождения эскизов «Детских стихов» с нотным изданием имеют место также в песнях «Засыпая», «Святая Кристина», «Колыбельная кукол», «Визит корове» и др.

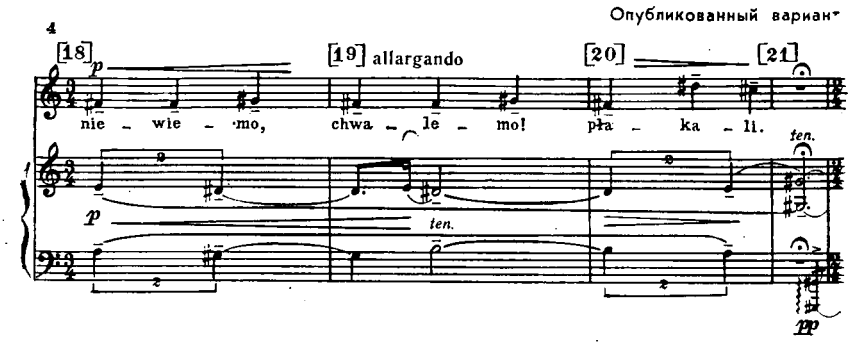
Публикуемый фрагмент автографа песни «Св. Франциск» из цикла «Слопевне» записан на двойном нотном листе клавирного типа с 12 нотоносцами. Количество тактов в данном фрагменте 21, всего в песне 29 тактов. Мелодический, гармонический и метроритмический музыкальный материал дан почти в окончательном виде. В рукописи слова поэтического текста кое-где отличаются от опубликованной Universal Edition редакции: в тактах 15—16 у Шимановского «Anieli», в издании — «angieli» *, в такте 20— слово «wołali» **, в издании — «płakali» ***.

Карандашный эскиз написан разборчиво. В нем указаны ключи, зафиксирована метрическая переменность ($^3/_8$, $^5/_8$, $^4/_8$, $^2/_4$, $^8/_8$, $^7/_8$, $^6/_8$). По сравнению с опубликованной редакцией встречаются энгармонические разночтения, например, в такте 2: в эскизе $d_2^{\flat}$ — $e_2^{\flat}$ — $f_2^{\flat}$, в издании $cisis_2$ — $disis_2$ — $eis_2$; примечательно, что при повторении в такте 23 запись в издании совпадает с записью в эскизе. Обращают на себя внимание исправления, сделанные более жирным шрифтом (такты 4, 7, 9, 10, 11), — они и вошли в опубликованный вариант. В рукописи отсутствуют подробные исполнительские ремарки, но кое-где даны артикуляционные (tenuto — начальный затакт, такты 18, 19) и агогические обозначения (allargando, такты 14, 18, 20). Наиболее существенные исправления заметны в тактах 9—10; здесь просматриваются два слоя записи в мелодической линии сопровождения: в такте 9 $g_1^{\flat}$ (четверть) заменено на $a_1$ (половинная нота), $gis_1$ (четверть) — на $b_1$ (намечено в виде форшлага). В тактах 18—21 указан размер $^2/_4$, в печатном варианте — $^3/_4$ ****.

В такте 18 обе квинты в партии фортепиано в автографе записаны четвертями, а четверти в партии голоса ($fis_1$, $fis_1$, $gis_1$) при этом оказывались триольными. Однако впоследствии Шимановский приравнял четверти в вокальной партии к четвертям предшествую-

* ангелы *(польск.)*.
** взывали *(польск.)*.
*** плакали *(польск.)*.
**** К первоначальному размеру $^2/_4$ в тактах 18—21 Шимановский вернулся в оркестровой редакции этого сочинения. Ср.: Szymanowski Karol. Pieśni z orkiestrą. — Kraków: PWM, 1977, s. 195.

щего такта; длительности же в фортепианном сопровождении тактов 18 и 20 оказались при этом дуольными. Ритмические изменения были сделаны соответственно также в такте 19 партии фортепиано (вторая четверть стала половинной нотой) и в такте 21, где последняя восьмая превратилась в форшлаг:




Вероятно, этот черновой эскиз послужил композитору основой для редакции песни в чистовом варианте.

Автограф песни «Св. Франциск» содержит несколько пометок, свидетельствующих о желании Шимановского инструментовать «Слопевне» (см., например, такт 10, запись между строками 4—5: clar. — кларнет)*. Видимо, сочиняя произведение для голоса и фортепиано, композитор одновременно представлял его себе и в оркестровом звучании, если уже в первых рукописях намечал возможности будущей инструментовки. И действительно, Шимановский вернулся к мысли об инструментовке цикла и осуществил эту идею в 1928 году.

Знакомство с автографом раннего сочинения «Колыбельная младенцу Иисусу» из ор. 13 подтверждает, что метод работы Шимановского над нотным текстом уже полностью сложился к 1905—1906 годам.

Многочисленные поправки и вычеркивания Шимановского связаны с ритмическим и звуковысотным оформлением мелодической линии, с уточнением сопровождения. Кое-где в автографе можно обнаружить два слоя записи (в тактах 4, 5, 6, 7, 9 и др.).

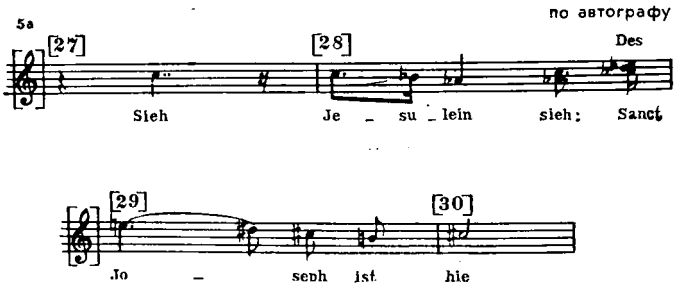
Нумерация тактов публикуемого ниже фрагмента песни в целом совпадает с печатным изданием**. Первая страница автографа

* В рукописи песни «Ванда» также имеются многочисленные пометы, определяющие оркестровку: названия инструментов, обозначение флажолетов и т. д.

** На нотоносец 12 композитор вписал три такта (такт 3 полустерт) вокальной партии со словами, соответствующими тактам 33—35 (сходны с тактами 7—9).

(12 тактов) показывает, что композитор пользовался репризными знаками, которыми оперировал и в поздних сочинениях. В тактах 3, 8, 12 повторение материала предыдущего такта отмечено словом bis, римскими цифрами отмечено повторение на расстоянии, например цифры I, II, III, IV, V, VI в тактах 7—12 повторены затем в тактах 33—38. При сравнении рукописи с печатной редакцией обнаруживаются изменения, касающиеся энгармонических переименований звуков, звуковысотной и ритмической организации*. Первоначальное темповое обозначение Mässig в опубликованном варианте заменено обозначением Andantino semplice e dolce, подчеркивающем не столько скорость движения, сколько характер пьесы. В такте 19 в изданных нотах, как явствует из автографа, — опечатка: пропущено $d_2$ в фортепианной партии на четвертой восьмой (по сравнению с т. 15, где в правой руке фортепианной партии дан тот же музыкальный материал).

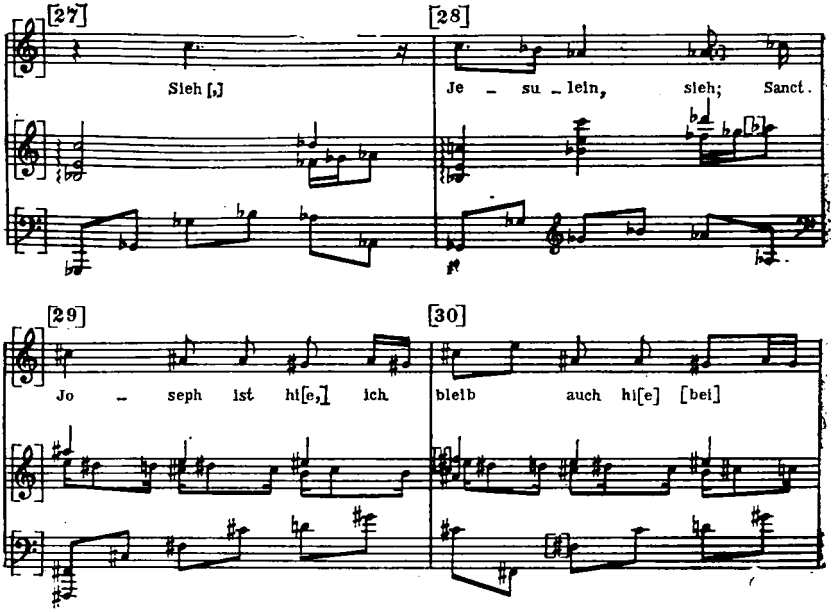
В тактах 28—30 (автограф продолжения песни воспроизведен в нотных примерах) отчетливо просматриваются два совершенно разных варианта вокальной партии. После такта 28 следуют еще два зачеркнутых такта (второй неполный), причем партия фортепиано не выписана. Кроме того, заметно, что вносились изменения в такт 28 — здесь два слоя записи. Так выглядит вокальная строчка автографа в первоначальном варианте тактов 27—30:




В такте 28 на третьей четверти, по-видимому, вначале композитор предполагал дать $c_2$, а потом зачеркнул его и заменил нотой $as_1$. На последней шестнадцатой такта 28 заметны следы работы — остатки нот $c_2\,e_2$, с более сильным нажимом нота $d_2$, бемоль при ноте $d_2$ зачеркнут, более сильным нажимом поставлен бемоль при ноте $c_2$; сверху на полях надпись *Des*.

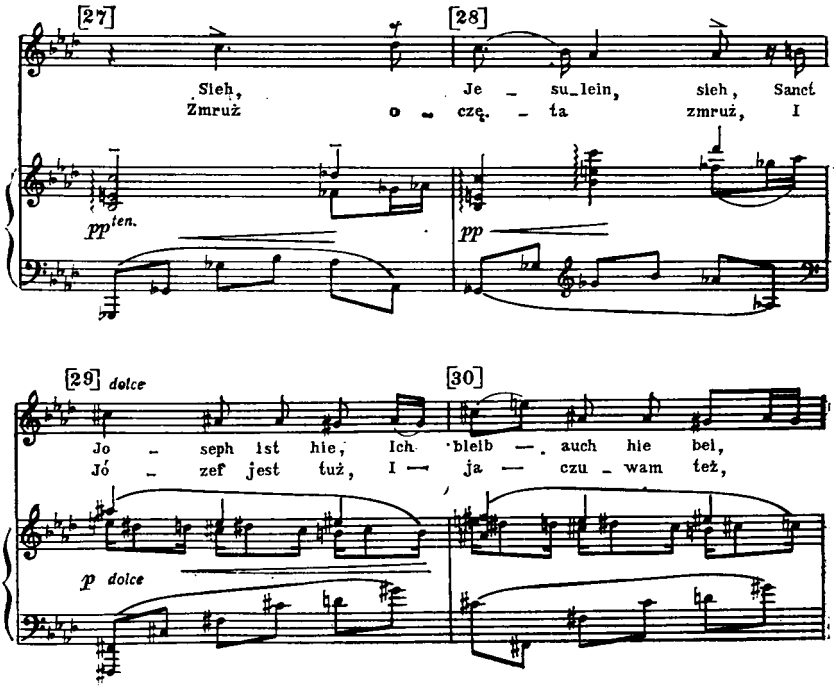
Пример 5 б — расшифрованный первоначальный вариант тактов 27 и 28 по исправлениям композитора. К ним присоединены такты 29 и 30, помещенные вслед за зачеркнутыми тактами 29—30.

* В такте 3 вокальной партии последняя восьмая $g_1$ заменена в печатной редакции шестнадцатой $es_1$; в такте 11 восьмая $a_1$ превратилась в четверть. В том же такте, в партии фортепиано последняя шестнадцатая $a$ заменена $cis_2$ (подобные изменения наблюдаются и в такте 12).




Окончательная редакция нотного текста:





При сравнительном анализе этих вариантов можно предположить причину перемены: видимо, появление в такте 29 (см. пример 5 а) звука $e\frac{1}{2}$, кульминационного в данном шеститакте (такты 27—32), было преждевременным, поэтому композитор дает его лишь в такте 30 на слабой доле, чтобы позволить ему зазвучать в такте 32 в полную силу.

Анализ рукописей вокальных произведений Шимановского позволяет утверждать, что музыка рождалась у него непосредственно под влиянием поэтического текста. Прежде всего возникала мелодическая линия, которой композитор придавал первостепенное значение. Мелодию песни он, видимо, набрасывал сразу полностью, а сопровождение к ней записывал порой эскизно, прибегая к буквенному или цифровому обозначению повторяющихся тактов и другим приемам сокращения нотной записи.

Публикуемый автограф партитуры Второй симфонии записан на на двойном листе партитурной нотной бумаги. Нотный текст занимает четыре страницы, пагинации нет.

Рукопись представляет собой черновую запись карандашом с зачеркиваниями и поправками, словесными примечаниями на польском языке. На первой странице внизу — название произведения, написанное рукой композитора черными чернилами. На странице 4 партитуры видны пометы и исправления, сделанные также чернилами. Ключи и ключевые знаки в начале партитуры не проставлены, так как композитор подразумевает их общепринятое распределение. В отдельных оркестровых партиях ключи проставлены лишь в местах их замены. В начале каждого нотоносца указаны названия инструментов в основном с соблюдением партитурного порядка расположения; имеются также отдельные динамические и артикуляционные обозначения, например, в партии первых скрипок: pizzicato, arco, акценты; в партии трубы: sordini и т. д.

Эскиз партитуры Второй симфонии представляет большую документальную ценность. Он является примером первоначального замысла композитора в работе над оркестровкой произведения. Четыре страницы рукописной партитуры — это фрагмент 28 тактов первой части, начиная с такта 4 после цифры 3 и кончая тактом 3 после цифры 8 *. В автографе много отличий от печатной партитуры. Остановимся на расхождениях в инструментовке.

В рукописи выписаны партии двух арф (в опубликованной редакции одна арфа); вторая и третья флейты играют протяжные терции, отсутствующие в печатном варианте (см. в партитуре такты 5 и 6 после цифры 3 и такты 1—2 после цифры 4). Английский рожок дублирует партию виолончелей (с затакта к такту 1 до цифры 4). Фагот и контрафагот играют в октаву, дублируя басовый голос (в изданной партитуре контрафагота в этом месте нет, партию баса играет третий фагот, а первые два в унисон дубли-

* Цифры указаны по изд.: Szymanowski K. II Symfonia. Partytura.— Kraków: PWM, 1958.

руют партию виолончелей). Первые скрипки разделены на две партии; второй партии поручен музыкальный материал, который в печатной партитуре исполняют вторая, а с такта 3 после цифры 4 и третья флейты (a 2). Вторые скрипки, играющие в автографе также divisi, дублируют партии первых скрипок октавой ниже.

Таким образом, данный фрагмент (до цифры 5) в опубликованной редакции подвергся некоторой переинструментовке. Менее существенные изменения сделаны и в последующих тактах, например в партиях второй и третьей валторн и т. д.

Как упоминалось, в львовском собрании оказались два новых, до сего времени неизвестных произведения Шимановского. Речь идет о совершенно иных, по сравнению с изданными, песнях из «Детских стихов» ор. 49, которые мы обозначаем как «Шмель и жук» ор. 49 № 7a и «Печаль» ор. 49 № 12a.

Пьесы записаны на двойных листах нотной бумаги размером 35×26 см. Бумага плотная, польского производства из типографии «St. Winiarski. Warszawa 11—919».

Рукопись песни «Шмель и жук» находится на странице 3 двойного нотного листа (на странице 1 — автограф песни «Сочельник»; на странице 2 — песня «Кот»; на странице 4 — автограф песни «Колыбельная куклы» и дополнительные эскизы к песне «Сочельник»). Три нотоносца на этой странице сверху занимает окончание песни «Кот» (пять тактов).

В автографе песни «Шмель и жук» ор. 49 № 7a отсутствуют заглавие и поэтический текст. Лишь в конце сочинения, в тактах 23—24 значатся слова, которые помогли определить название песни, — «Jdź ż[e] gr[u] bask[u]», а в тактах 6, 21 — отдельные слоги текста — «zo[baczył] — такт 6, [kie]lich[a] — такт 21 *.

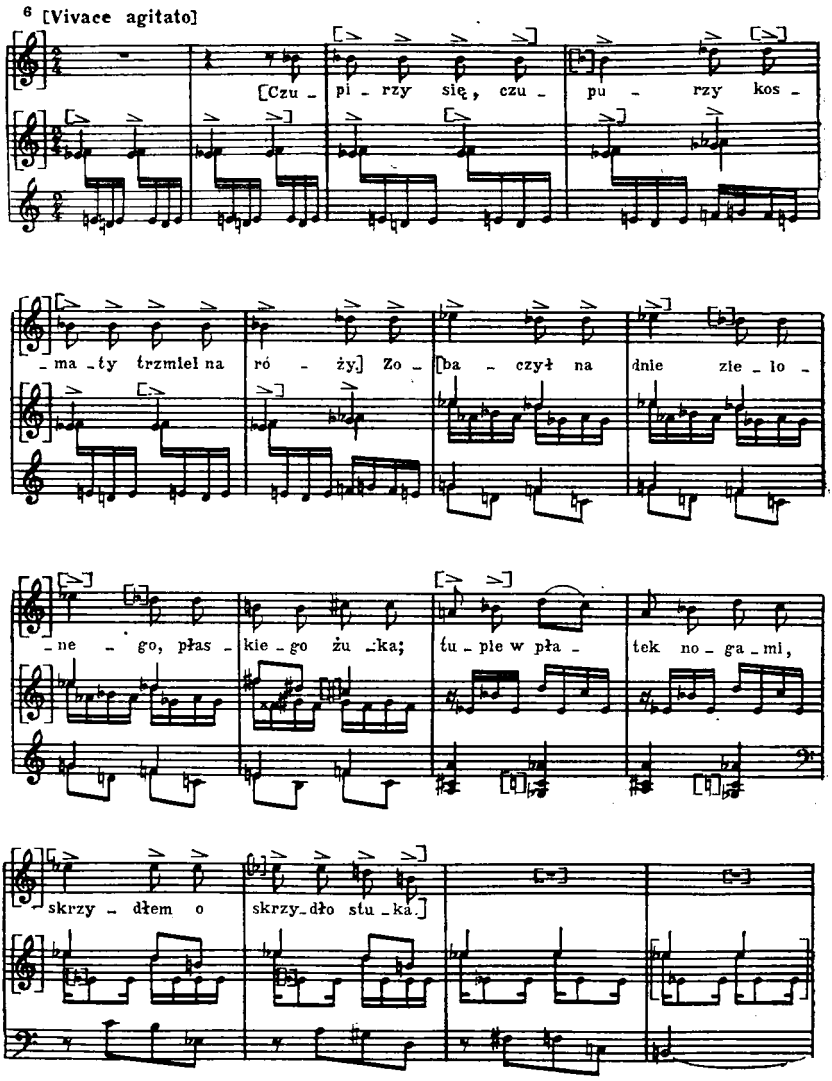
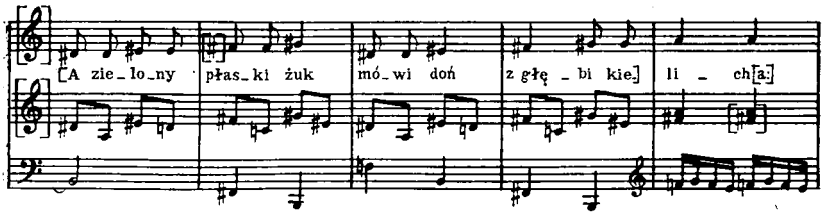
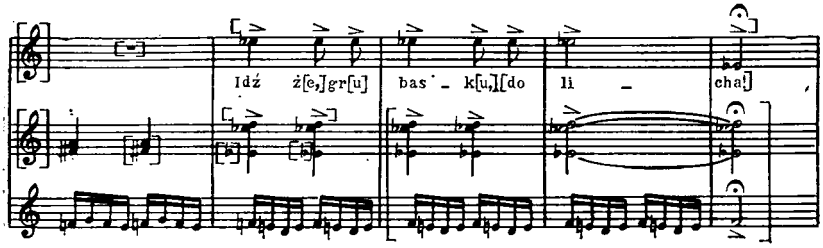
Песня «Печаль» ор. 49 № 12a снабжена написанным рукой Шимановского заглавием «Smut[ek]» и начальными словами поэтического текста, далее встречаются отдельные слова текста (в тактах 5, 7, 8), а в тактах 10—16 текст выписан над вокальной партией (отдельные слова сокращены). Нам кажется, что оба сочинения возникли раньше, чем песни ор. 49 № 7 и № 12.

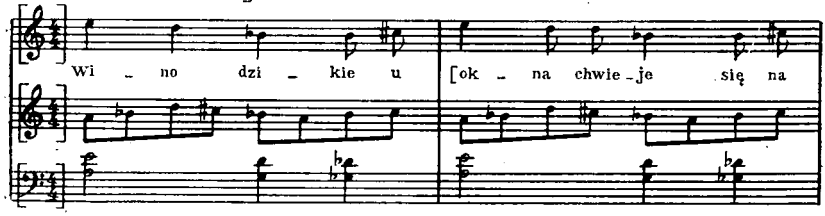
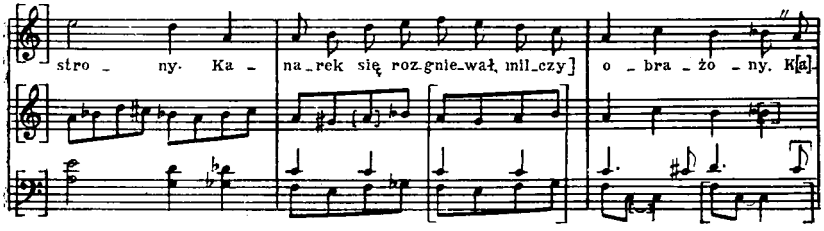
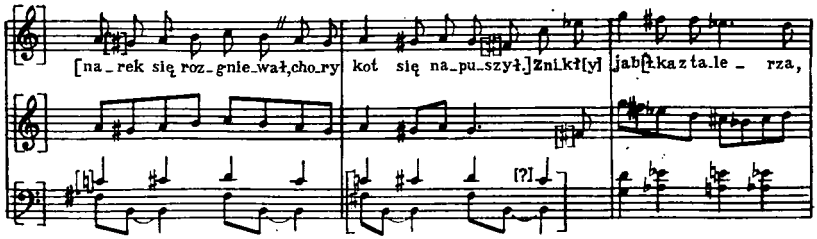
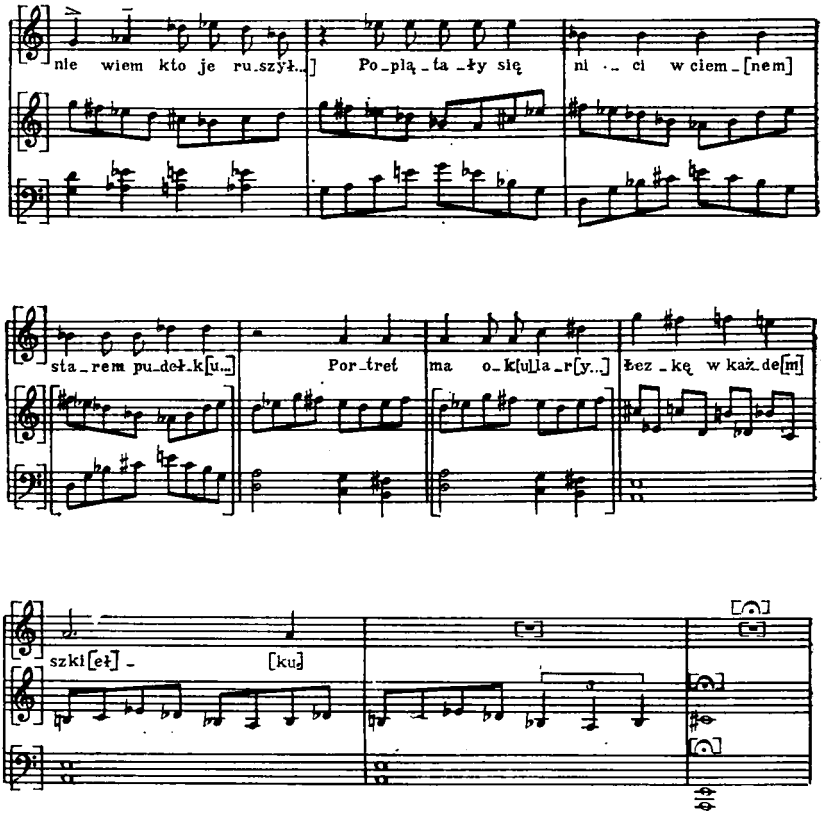
Отдельные фрагменты нотного текста записаны при помощи условных знаков, о которых речь шла выше. В рукописях есть пустые такты в партии фортепиано, встречаются буквенные обозначения, указывающие на повторение различных тактов произведения, и другие знаки сокращения нотного письма. Расшифровывая

* Помимо данного эскиза, где пьеса изложена полностью, среди других рукописей львовского собрания можно найти еще три небольших эскизно-черновых фрагмента данной песни: это материал тактов 2—4 (в такте 2 обозначен лишь затакт вокальной партии без сопровождения); видоизмененный набросок фортепианной фактуры тактов 9—10 (см. запись, сделанную над автографом песни «Поросенок»). Оба фрагмента даны в размере $^4/_4$; в рассматриваемом эскизе — $^2/_4$. Такт 11 песни с пометой Шимановского «do żuka» («к жуку») и выписанными словами «tupie w płat[ek]» (топчет лепесток [ножками]. — *польск.*) находится под автографом песни «Колыбельная кукол». Нотный текст записан терцией выше и вдвое большими длительностями по сравнению с записью в рассматриваемом автографе.

характерные обозначения Шимановского, мы получили почти совершенно законченный нотный текст обеих песен.

В рукописях отсутствуют агогические и динамические указания. Но есть несколько артикуляционных пометок — акценты в вокальной партии и два акцента в партии фортепиано в песне «Шмель и жук», ор. 49 № 7а, один акцент и обозначение tenuto в такте 9 вокальной партии в песне «Печаль», ор. 49 № 12а. Ниже приводится расшифровка песен «Шмель и жук» ор. 49 № 7а и «Печаль» ор. 49 № 12а (автографы см. в альбоме).

Trzmiel i żuk

7 [Andante malinconico]

Smutek



Добавленные нами в приводимой расшифровке рукописей отдельные ноты, артикуляционные обозначения, лиги, ферматы, паузы и некоторые другие знаки заключены в квадратные скобки. В таких же скобках проставлено то, что было нами расшифровано по аналогии с соответствующими местами нотного текста или по другим соображениям. Например, акценты в партии голоса в такте 3 и других в песне «Шмель и жук», ор. 49 № 7а, даны по аналогии с тактами 2 и 4, в которых акценты выставлены композитором, а также с учетом соотношения автографа песни ор. 49 № 7 и его печатной редакции*; бемоль при ноте $h_1$ в такте 4 расшифровки выставлен нами по аналогии с тактом 6, а в тактах 8—9 бемоль при ноте $d_2$ в вокальной партии — по аналогии с партией фортепиано. Лиги в партии фортепиано в такте 5 песни «Печаль» ор. 49 № 12а проставлены вследствие сходства фактуры с тактом 6; паузы в тактах 17—18 (вокальная партия) той же песни кажутся необходимыми в связи с окончанием вокальной партии**.

* Несомненно, что при четвертных нотах в фортепианной партии в тактах 1—6 и 23—26 также должны стоять акценты.

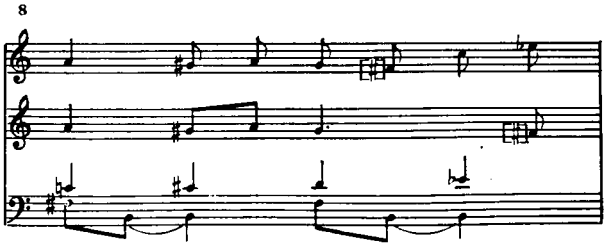
** Два такта, зачеркнутые композитором в автографе, не учитываются.

В начале автографа песни «Шмель и жук» стоит большая квадратная скобка *, рядом с ней написано: 2 tak[ty] — 2 такта. Несомненно, что этим обозначением композитор указывает на то, что вступление к песне занимает два такта (см. расшифровку в примере 6). Перед первым созвучием в правой руке аккомпанемента в рукописи стоит в скобках аккорд $e_1$—$e_2$—$f_2$: очевидно, автор записал себе для памяти (NB) тот вариант изложения двузвучия, который будет применен им в последних тактах песни.

Рукопись песни «Печаль», ор. 49 № 12а, к сожалению, осталась неоконченной, местами авторский текст явно недоработан. Поэтому в данном случае речь идет не только о расшифровке, но и о дополнениях, о вариантах нотного текста, возможных при исполнении этого произведения. Так, в такте 4 партии правой руки фортепианного сопровождения на третьей восьмой написана совершенно отчетливо нота $g_1$(♯), которая представляется возможной по гармонии, однако ввиду того, что во всех сходных случаях в песне от второй восьмой к третьей фигурирует ход на секунду вверх, нам кажется более вероятной нота $a_1$. Вторая половина этого же такта оказалась незаконченной (см. автограф). В расшифровке предлагается повторение нот из предшествующей части такта, хотя не исключено, что композитор мог иметь в виду и другой материал для его окончания.

В такте 5 в партии правой руки фортепиано на четвертой четверти ноты не написаны, однако четко выставлен бемоль на третьей линейке. Возможно, что на последней четверти должны звучать вместе с вокальной партией две восьмые $b_1$, $a_1$.

Недостаточно ясным остается такт 7. Партия левой руки фортепиано указана лишь знаком $\alpha$, что соответствует повторению партии левой руки предшествующего такта, где стоит тот же знак; партия правой — частично дублирует линию голоса. Можно допустить, что в вокальной партии пропущен диез при ноте $f_1$ (третья четверть), а на верхней строке в партии фортепиано пропущен диез также при ноте $f_1$ на четвертой четверти. В автографе на второй четверти партии фортепиано ясно написана нота $fis_1$, однако, несомненно, что партия правой руки фортепиано здесь дублирует вокальную ($gis_1$). Кроме того, верхняя фортепианная строка такта 7 была автором зачеркнута. Знак $\alpha$ едва ли указывает на повторение партии правой руки фортепиано такта 6, так как в этом случае возникает неудачное сочетание с вокальной партией, на которое едва ли рассчитывал композитор. Возможно, Шимановский предполагал лишь частично повторить такт 6, изменив нотный текст таким образом, чтобы плавно подвести к первому аккорду следующего такта, например, следующим образом (изменение на четвертой четверти):

* Аналогичная той скобке, которая помечена в начале другого наброска песни (см. запись над автографом песни «Поросенок» в альбоме иллюстраций).

Любопытно сравнение черновых автографов сочинений с опубликованными окончательными текстами в аспекте исполнительских ремарок.

В первоначальных вариантах у Шимановского исполнительские указания встречаются довольно редко, что свойственно ряду композиторов, особенно композиторов-исполнителей. Они обычно ясно представляют себе, как должно звучать произведение, и фиксируют подробные исполнительские ремарки только при подготовке рукописей к печати.

Шимановский в первоначальных версиях проставлял лишь некоторые, наиболее существенные исполнительские нюансы. Возможно, что это как бы предупредительные пометы, делавшиеся композитором для себя самого с тем, чтобы впоследствии можно было расшифровать их подробнее или же заменить другими — более или менее сходными обозначениями.

Так, порой он менял первоначальные темповые обозначения, причем не только в смысле скорости движения, но и в смысле их образной направленности. Можно сослаться, например, на первоначальное указание Scherzando vivace в песне «Сочельник» («Детские стихи» № 5), которое в окончательном тексте было заменено ремаркой Poco animato dolce. Совершенно ясно, что указание poco animato обозначает более сдержанный темп, чем vivace, а указание dolce в образном плане скорее даже противоположно scherzando. Не менее характерна метаморфоза с темповыми указаниями в репризе песни: в первоначальной версии — обозначение a tempo vivace, в окончательной же вместо него — Tempo I. Poco scherzando. Вполне очевидно, что Шимановский, изменив в окончательной версии темповую характеристику начала пьесы (scherzando vivace на poco animato dolce), в ее репризе все же пожелал восстановить scherzando и тем самым эмоционально варьировать окончание песни.

Укажем еще на песню «Королевна выходит замуж», ор. 49 № 6, где к первоначальному обозначению темпа poco vivo (poco vivace) композитор в окончательной версии добавляет animato, означающее не только скорость движения, но и его образную наполненность (ибо animato — не просто «оживленно», но и «воодушевленно», «одушевленно»). То же происходит в песне «Как лучше всего отогнать шершня», ор. 49 № 2, где в окончательной редакции можно наблюдать довольно значительное отклонение от первоначальных темповых указаний: в тактах 22, 23 намеченное сперва

композитором molto rallentando заменено на a tempo ma tranquillo assai.

Лишь в редких случаях темповые ремарки, встречающиеся в первоначальных версиях, входят в окончательные редакции без изменения. Таковы, например, poco meno («Визит корове», ор. 49 № 13, такт 6), accelerando («Шмель и жук», ор. 49 № 7, такты 32, 33), allargando («Св. Франциск», ор. 46-bis № 2, такты 18—20; «Ванда», ор. 46-bis № 5, такты 22, 23) и др.

Динамических оттенков в анализируемых рукописях значительно меньше. Но там, где мы их встречаем, они нерасторжимо связаны с образно-поэтическим содержанием произведения. Сошлемся на песню «Как лучше всего отогнать шершня», ор. 49 № 2, где взлетное crescendo в последнем такте органически сочетается с устремленным вверх пассажем, оканчивающимся на ff; или на ppp в «Колыбельной младенцу Иисусу» (такт 46), которое, несомненно, продиктовано словами песни, «Schlaf, Kind, schlaf...»*

В эскизах Шимановского попадаются также и артикуляционные нюансы, например, portato в партии фортепиано («Королевна выходит замуж», ор. 49 № 6, такты 1, 2), staccato в вокальной партии («Засыпая», ор. 49 № 1, такт 27), которые вошли в окончательный текст.

Имеются и специфические исполнительские пожелания: цезуры («Королевна выходит замуж», ор. 49 № 6, — запятая после такта 36) или же словесные указания вроде «grubym głosem»** (песня «Шмель и жук», ор. 49 № 7), которое, кстати, в печатной редакции опущено.

Подробные динамические, агогические, артикуляционные и прочие ремарки обычно вносились Шимановским в окончательную редакцию сочинений, как правило, написанных чернилами. Тем более обращают на себя внимание акценты и лиги интонационного плана, сделанные Шимановским в некоторых карандашных черновых записях — как в партии голоса, так и в партии фортепиано — и повторяющиеся в окончательных версиях произведений. Таковы, например, tenuto в партии голоса («Св. Франциск», т. 18, 19, 27), или акценты («Как лучше всего отогнать шершня», такты 16, 17; «Шмель и жук», такты 1, 2, в партии фортепиано — такты 25, 36). В песне «Визит корове» интонационно-фразировочные лиги в аккомпанементе сразу дают в руки исполнителя разгадку характера сопровождения.

В эскизах встречаются и указания чисто технического плана, когда композитор сразу же намечает в фортепианной партии — путем направления штилей вверх или вниз — удобное распределение музыкального материала между двумя руками («Королевна выходит замуж», такт 20, «Св. Франциск», такты 15, 21, «Сочельник», такт 13). Пианистические пометки подобного рода лишний раз подтверждают тот известный факт, что Шимановский обычно

* «Спи, дитя, спи...» (*нем.*).
** низким голосом (*польск.*).

сочинял за фортепиано и сразу же ясно представлял себе технически удобное изложение фортепианной фактуры.

Исполнительские ремарки Шимановский обычно делал на итальянском языке, но в исключительных случаях — в связи с особым характером того или другого сочинения — и на польском. Так, в песне «Ванда» из цикла «Слопевне» содержатся характерные ремарки «monotonnie, zawodząco» *, тонко определяющие образную атмосферу произведения (кстати, они включены в окончательную редакцию).

Изучение интерпретаторских указаний в черновых записях позволяет сделать вывод, что композиторский процесс у Шимановского был теснейшим образом связан с исполнительским.

Разумеется, творческий метод любого музыканта, в том числе и Шимановского, заслуживает всестороннего изучения. Мы же ставили перед собой более ограниченную цель: выяснение лишь некоторых особенностей творческого процесса польского мастера. У каждого большого композитора есть свои специфические приемы, есть они и у Шимановского. При изучении его рукописей эти приемы вырисовываются с большей или меньшей очевидностью.

Анализ эскизов выявляет строгий и взыскательный вкус Шимановского, его стремление как можно точнее передать свои художественные намерения; в автографах прослеживается зависимость музыкального замысла Шимановского от поэтического текста, склонность композитора к тщательной проработке музыкального материала, к отделке, по сути дела, уже завершенного произведения.

Более детальное изучение публикуемых автографов позволит расширить круг наблюдений и выводов. Это относится, впрочем, и к другим сохранившимся рукописям замечательного польского композитора, работой над которыми занимаются в настоящее время исследователи творчества Шимановского.

*Г. Тараева*

## О вокальном творчестве Кароля Шимановского

Вокальное творчество Кароля Шимановского в гораздо меньшей степени исследовано и известно широкому слушателю, чем его симфонии, скрипичные концерты и «Мифы», фортепианные мазурки и циклы «Маски», «Метопы», балет «Харнаси». А вместе с тем это не просто весьма обширная область творчества композитора, но прежде всего важнейшая сфера его художественных инте-

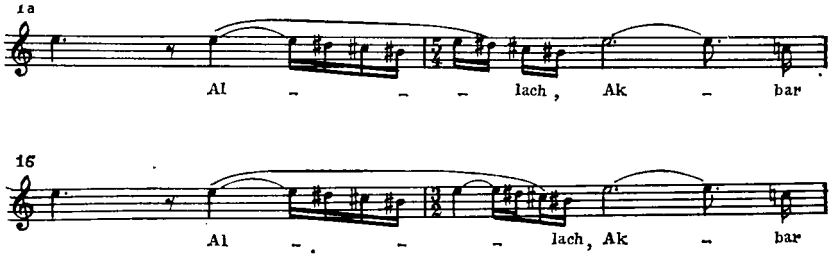
* монотонно, причитая (*польск.*).

ресов и исканий. Обладатель незаурядного литературного дарования, тонкий знаток и ценитель поэзии, Шимановский и в музыке особенно тяготеет к слову, поэтическому тексту, к богатейшим выразительно-смысловым возможностям и краскам человеческого голоса. Помимо песен, которые начинают и венчают творческий путь композитора, он пишет кантаты, оперы и даже оперетту. Существенное место отведено хору и теноровым соло в балете «Харнаси», значителен удельный вес соло тенора (или сопрано) в Третьей симфонии.

В камерной вокальной музыке, в эволюции ее музыкального языка отразились основные вехи творческой биографии Шимановского*. Сущность его артистической натуры, эстетические воззрения и художественные идеалы нашли в песне столь полное и точное выражение, что в ней можно видеть квинтэссенцию его композиторского облика, своеобразную модель творчества в целом.

Внешней субъективной причиной постоянного интереса к песне было семейное творческое содружество. Шимановский создавал свои вокальные сочинения в расчете на голос и исполнительские возможности своей сестры Станиславы Корвин-Шимановской, вокальное мастерство, музыкальный вкус и исполнительский стиль которой формировались под непосредственным влиянием брата. Станислава оставила неоценимый документ, раскрывающий суть этого удивительного художественного союза, — книгу «Как надо петь произведения Кароля Шимановского» [см. 118].

Забота Шимановского о точности и глубокой осмысленности исполнения была поистине педантичной; отсюда — неисчислимые авторские обозначения в нотном тексте, буквально почти в каждом такте. Насколько точно выверенной была эта кажущаяся импровизационность эмоционального высказывания, можно судить по примеру, приведенному Станиславой: в оркестровой редакции «Песен безумного муэдзина» композитор сделал метрические изменения, которые потом тщательно перенес в клавир, — работа поистине ювелирная:




* Ранний юношеский ор. 2 на слова Казимежа Тетмайера был создан в 1900—1902 гг.; после двух фрагментов из «Литании деве Марии» на текст Ежи Либерта ор. 59, оконченных осенью 1933 г., смертельно больной композитор уже не создал новых вокальных произведений.

Слушая произведения молодых композиторов, Шимановский часто восклицал: «Боже, боже! Они даже не знают, что такое работа! Они думают, что у меня это получается само собой; если бы они знали, как зверски я работаю над каждой фразой, каждой мелодией!» [118, s. 11].

Сами замыслы, вспоминала С. Шимановская, «текли бурной рекой <...> и только «муравьиной», «инженерной» (его собственное выражение) работой он придавал этой несущейся реке форму: углублял, строил мосты и плотины либо, как средневековый золотых дел мастер, совершенствовал и выгравировывал каждую крошечную завитушку» [118, s. 11].

Разумеется, плодотворное сотрудничество Шимановского со Станиславой было не единственным стимулом, поддерживавшим в композиторе неугасающий интерес к вокальной музыке. Жажда воплотить слово музыкой была органичным проявлением «двуединой» сущности художественного мышления Шимановского — музыканта и литератора, автора романа, стихов, публицистических статей.

«Удивительно, насколько сильное впечатление производили на него идеи и образы, почерпнутые из книг, — писал друг композитора, писатель Ярослав Ивашкевич в статье «Кароль Шимановский и литература». — Осмелюсь утверждать, что если, например, речь идет об итальянских (сицилийских) путешествиях и их влиянии на Шимановского, то побуждали они его к творчеству не непосредственно, а через свое отражение в книгах» [169, s. 127]. В трудные послереволюционные годы Шимановский ищет выхода из композиторского кризиса в литературе — пишет философский роман «Эфеб».

Захватившие его литературные образы и идеи требуют, в свою очередь, музыкального воплощения — эстетическая концепция «Эфеба» отчасти реализуется в опере «Король Рогер». Своеобразным творческим credo Шимановского оказывается финал романа: символическое единение в духовном союзе двух главных персонажей — композитора и поэта, образы которых во многом автобиографичны [97, s. 58—67].

Поэтические интересы Шимановского связаны прежде всего с литературным направлением «Молодая Польша». На тексты наиболее видных его представителей — Я. Каспровича, Т. Мициньского, К. Тетмайера, В. Берента, С. Выспяньского — написаны многие вокальные произведения, в основном в первый период творчества. В Берлине Шимановский достаточно основательно ознакомился с творчеством современных немецких поэтов, в результате чего возникли циклы песен на тексты Р. Демеля, А. Момберта, О. Бирбаума, Г. Фальке, Ф. Боденштедта и др. Заинтересованно следил Шимановский за развитием русской поэзии, много читал (наряду с классиками) современных, «новейших» поэтов — футуристов, акмеистов, знал стихи Маяковского, Ахматовой.

Через все творчество Шимановского проходят несколько «сквозных тем», претерпевающих различные модификации, но сохраняю-

щих некую сердцевину, внутреннее ядро. Песни раннего периода — это прежде всего «во всех тональностях распетая нота конца мира — Weltschmerz *» [122, s. 71], типичная для художников fin de siècle **: меланхолическая тоска, духовное одиночество, отвращение к пошлости обыденного существования. Среди многообразных вариантов отражения этой темы у Шимановского прослеживается глубоко индивидуальный, «выстраданный» культ красоты, образ прекрасной мечты. Это лирически одухотворенные картины природы, прелестный облик таинственной женщины, возвышенное и глубокое чувство. В поэзии символизма подобная тематика — бегство от действительности в страну грез, идеализация духовной жизни — сосуществует с эмоциями экспрессивно-драматическими, мотивом мученичества, зловещей реальностью. Характерным в этом смысле является самый ранний песенный цикл ор. 2 на стихи К. Тетмайера. Первая песня этого цикла по содержанию (как и по музыкальному решению) — довольно редкое, почти исключительное для Шимановского явление.

Весь мир остался там, вдали.
Ветер, лишь ветер по склонам
Голым, поблекшим влачит в пыли
Крылья с жалобным стоном.
Все мрачно, пусто... Забыт я,
Ах, забыт всеми людьми и счастьем...
Только тоска грудь мою томит,
Сердце мне рвет на части... ***

С этим стихотворением перекликается в определенном смысле лишь текст Т. Мициньского из ор. 11 «Я так печален» и его же фрагмент «На черной луне» из поэтического цикла «Во мраке звезд», послуживший основой первой песни ор. 20. Привидения, таинственные злодеяния, окаменевшие друиды, безумные морские птицы, змея, притаившаяся в черепе, — весь этот зловещий мир служит символом «почерневшей от муки, как напев на могиле» исстрадавшейся души поэта.

В цикле Тетмайера возникает очень значимый для лирики Шимановского мотив — таинственный, полный прелести женский голос (№ 4), в котором слиты воедино тоска и вечное блаженство.

Развитием мотива таинственного голоса служит следующая, пятая песня цикла «Я слышал тебя... может, мне показалось»; этим мотивом пронизаны не только тексты ранних циклов — например, «Голос во мраке» Демеля из ор. 13 и его же «Тайна» из ор. 17, «Голос твой» из «Любовных песен Хафиза» ор. 26, — но и более поздние: «Спи спокойно» и «Золотые волосы» («Lean out...») из ор. 54 Джеймса Джойса. В метафорах пятой песни Тетмайера (голос, в котором слышится аромат цветов и трав, летящее дыхание

* мировая скорбь *(нем.)*.
** конец века *(франц.)*.
*** Здесь и далее стихи даются по русскому изданию в переводе А. Машистова: Шимановский К. Избранное. Для голоса с фортепиано. — М., 1963; Шимановский К. Избранные песни. — М., 1977.

воздуха) предвосхищена излюбленная тема вокальной лирики Шимановского — женский образ как олицетворение красоты мира. От чрезвычайно характерного в этом плане стихотворения Мициньского «Запах волос твоих» из ор. 20 (№ 3) тянутся нити к «Любовным песням Хафиза» ор. 24 и ор. 26, четырем песням на тексты Рабиндраната Тагора ор. 41, «Песням безумного муэдзина» ор. 42 на слова Ярослава Ивашкевича. Буйство красочных эпитетов этого стихотворения Мициньского — наряду с пятым номером того же цикла ор. 20 («Из певучих зал дворца») — явно перекликается с восточной экзотикой текстов Хафиза и Ивашкевича, с чувственной лирикой опер «Хагит» и «Король Рогер», поэзией Джалаледдина Руми в симфонии «Песнь о ночи»:

Запах волос твоих, как хмель пьянящий,
Дыханья роз нежней и слаще.
Лазурь очей — синей озер горных,
Глубже морей, где дремлет жемчуг черный.
В твои уста непонятная сила
Пламя, как в мрамор холодный, вложила.
В саду груди, словно белое диво,
Два круглых яблока скрыты стыдливо.
Гибкий твой стан стройнее пальм Востока,
Ликом ты краше всех гурий пророка...

Один из «сквозных» мотивов в вокальном творчестве Шимановского — мотив природы, чрезвычайно характерный для младопольской поэзии. Присущий композитору дар живописно-пластического ви́дения мира проявился в выборе текстов, где одухотворенный пейзаж служит не только фоном, но и своего рода импульсом к возникновению красочно экспрессивных музыкальных образов. Это тексты: Мициньского из ор. 11 — «Плывут, струясь, в лазури чистой» (№ 3); Демеля из ор. 13 — «На море» (№ 3), «Ранним утром» (№ 1) и «Ночью» (№ 4) из ор. 17; Мартина Грэйфа из этого же опуса — «Ночь любви» (№ 12); Анны Риттер из ор. 22 — «Летней ночи серебряное диво» (№ 4) и многие другие. В «Песнях безумного муэдзина» ор. 42 («В полдень раскаленный белый город», № 4) ослепительная белоснежная нагота возлюбленной ассоциируется с колоритом пейзажа.

В зрелом творчестве тяготение Шимановского к возвышенно-поэтическим образам природы воплощает цикл на стихи Юлиана Тувима «Слопевне» (ор. 46-bis). Самобытная красота этих стихов основана на непереводимом словотворчестве, где отдельные грамматические единицы (существительные, глаголы, прилагательные, местоимения), прихотливо сливаясь и расчленяясь, создают своеобразный звуковой мир, полный живописной и чувственной прелести. Особая выразительная сила текста заключена в его семантической многозначности, когда искусственно созданные слова представляют собой намек на красочные образы природы: białodrzewie — соединение корней «белый» и «дерево» — символ кипени цветущих садов, słowisień — соловей на вишне, niebłocze — небо и облако...

В поэтике вокального творчества Шимановского разнообразная символика играет большую роль. Упомянем, в частности, одну из ранних песен — «Лебедь» ор. 7, на слова В. Берента. В сложной системе поэтических символов лебедь — один из самых многозначных. В исследовании М. Подразы-Квятковской, посвященном расшифровке символических образов в литературе рубежа XIX—XX веков, приведено несколько десятков его значений: любовь, меланхолия, смерть-утешение, мистический контакт с идеальным миром, свет, чистота души и т. д.*. Шимановского в тексте Берента привлекала, вероятно, возможность создания красочно-живописного образа тишины, прекрасной природы, таинственный голос которой несет успокоение.

Гость из далеких стран мечты,
О лебедь мой, мелькаешь ты
Виденьем чистым, как рассвет...
И тает мгла, уходит ложь,
О Вечности ты мне поешь,
И песни этой слаще нет!

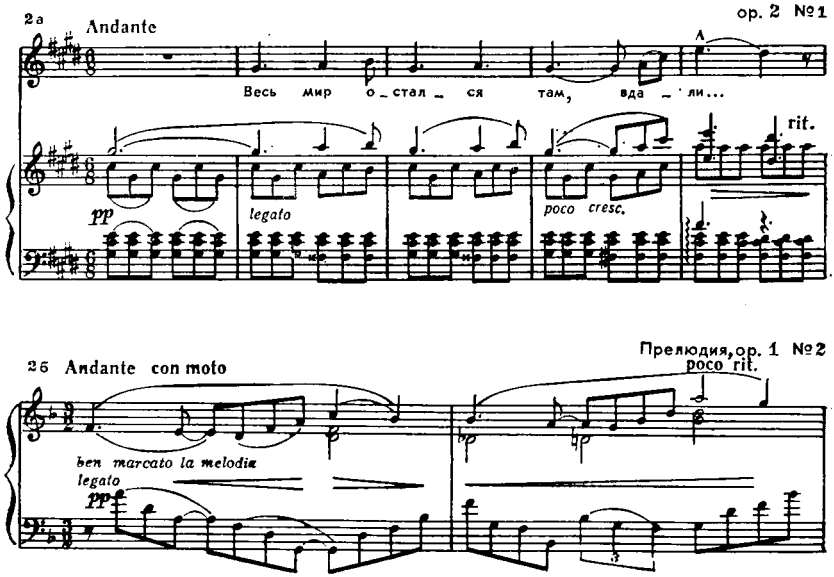
Мир прекрасной мечты — эта тема, приобретая разные обличия (чарующей красоты природы, земли обетованной, роскошной ориентальной экзотики, пламенно-страстной и возвышенной любви), становится выражением художественно-поэтического кредо Шимановского. Культ чистого искусства, элитарные концепции творца, затворничество в «башнях из слоновой кости» — все эти идеи своеобразно претворились в его отношении к миру. Для Шимановского искусство было источником и целью духовной жизни, недосягаемой мечтой и вечным стремлением к ее осуществлению.

При всем его внутреннем единстве вокальное творчество Шимановского претерпело значительную эволюцию — в нем отразились важнейшие вехи и повороты композиторской судьбы. В ранний период (1900—1910 годы) создано особенно много песен: Шесть песен на слова К. Тетмайера, ор. 2 (1900—1902), Три фрагмента из поэм Я. Каспровича, ор. 5 (1902), «Саломея» на его же текст, ор. 6 (1903), «Лебедь» на слова В. Берента, ор. 7 (1904), Четыре песни на слова Т. Мициньского, ор. 11 (1904—1905), Пять песен, ор. 13 и Двенадцать песен, ор. 17 (1905—1907, оба цикла на стихи немецких поэтов), «Пентесилея» на текст С. Выспяньского, ор. 18 (1908), Шесть песен из поэтического цикла Т. Мициньского «Во мраке звезд», ор. 20 (1909), «Пестрые песни» на тексты немецких поэтов, ор. 22 (1910).

По существу, весь этот период проходит под знаком песни. Здесь складывается утонченный гармонический язык: изысканная альтерационная аккордика, децентрализация мажора и минора, приводящая к свободной двенадцатитоновости. В этом жанре формируются характерные черты мелодики — широта и певучесть, гибкая пластика линии, тончайшая декламационная выразительность.

* Podraza-Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. — Kraków, 1975, s. 182—192.

Нетрудно обнаружить в вокальных и инструментальных произведениях этого времени как смысловые, так и стилистические параллели. Типичная по содержанию песня «Весь мир остался там, вдали», ор. 2 № 1, рисующая печальное одиночество героя на фоне унылого пейзажа, перекликается интонационно, гармонически, фактурно с меланхолически экспрессивной фортепианной прелюдией, ор. 1 № 2:



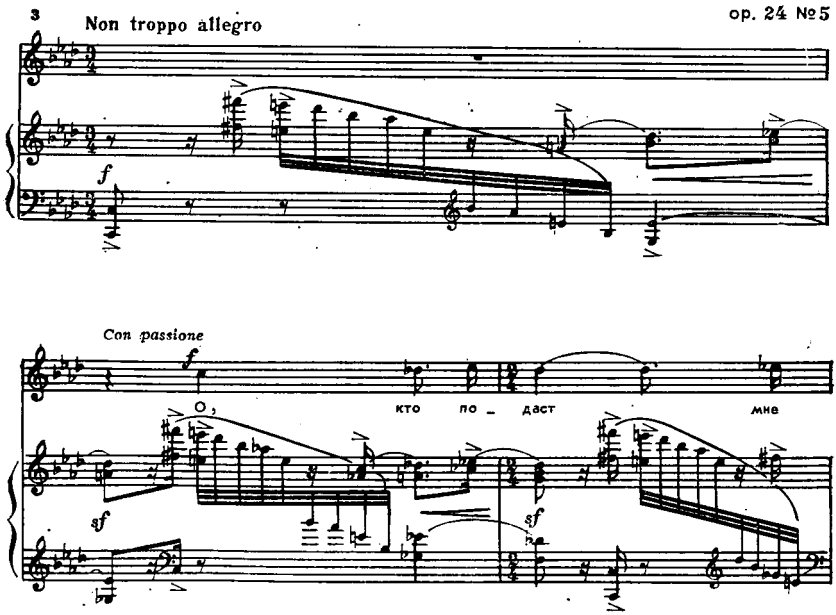

Единое направление поисков в области гармонического языка ясно обнаруживается при сопоставлении Второй симфонии (ор. 19) и Второй сонаты для фортепиано (ор. 21) с песнями на тексты Мициньского, ор. 20 (напряженная хроматика, диссонантность, тяготение к «скрябинской» аккордике при минимальном использовании трезвучий, децентрализация лада). Особенно показательна в этом плане третья песня «Запах волос твоих»; цепь хроматически восходящих альтерированных септаккордов, увеличенных трезвучий, «пульсирующий» тип фактуры (сочетание дуолей и триолей) оказываются средствами создания образа напряженно-экспрессивного, с экстатическим оттенком.

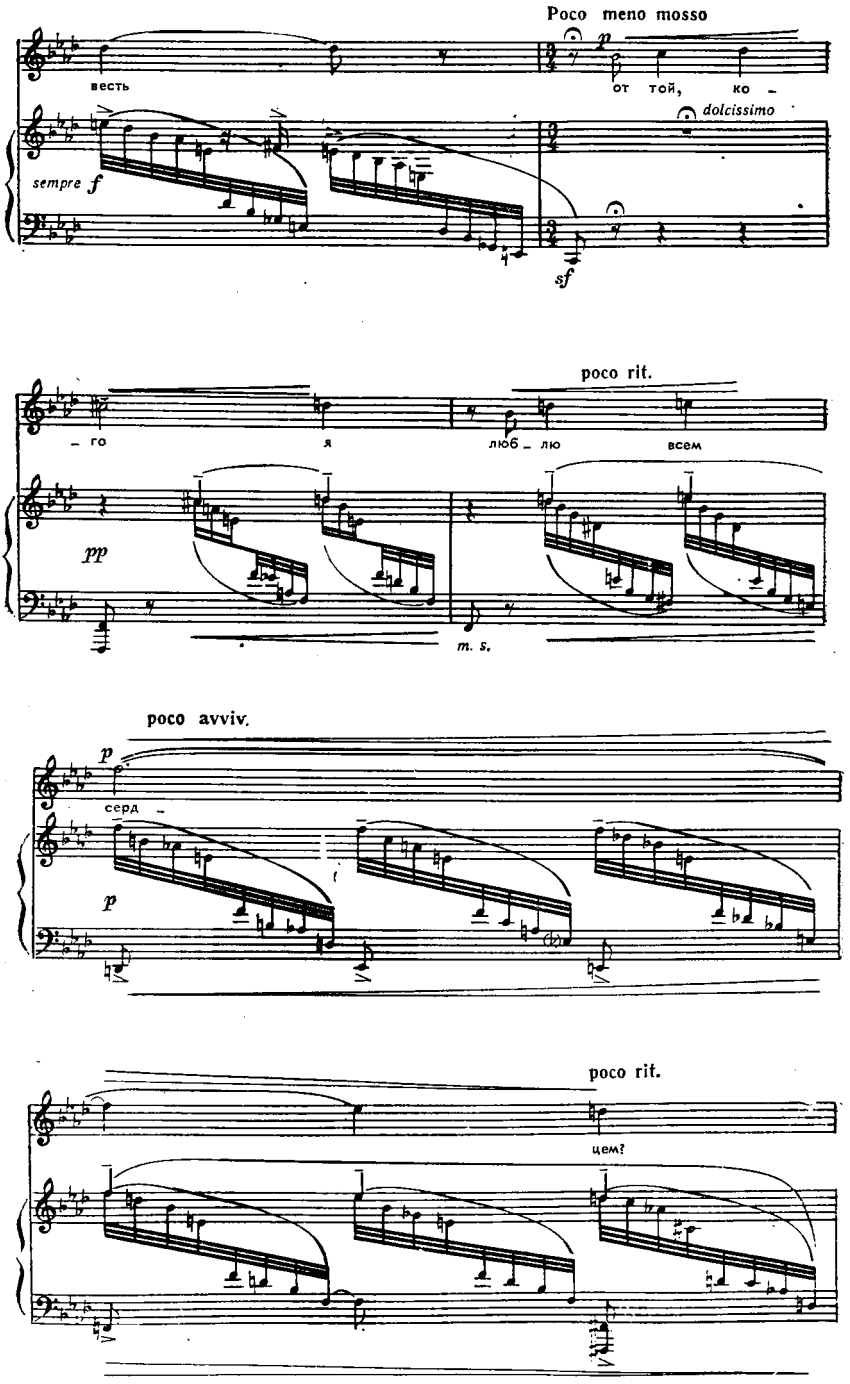
Во второй период, который условно называют импрессионистским, музыкальный язык вокальных произведений существенно меняется. Начинается этот период с двух серий «Любовных песен Хафиза» (ор. 24 и 26; 1911 и 1914 годы) на тексты персидского средневекового поэта, а венчается «Песнями безумного муэдзина» (ор. 42; 1918) — арабскими стилизациями Ярослава Ивашкевича. Тогда же возникают «античные» кантаты «Деметра» и «Агава» (ор. 37-bis и 38; 1917), чувственно роскошные «Песни сказочной

принцессы» (ор. 31; 1915) на стихи Зофьи Шимановской и Четыре песни (ор. 41; 1918) на слова Рабиндраната Тагора, тонкие пейзажные зарисовки Трех песен Дмитрия Давыдова (ор. 32; 1915).

На смену гибкой, выразительной декламации романтической песни прошлых лет пришла изобразительность фактуры фортепианного сопровождения, отличающейся богатством красок, виртуозной сложностью. В этот период песня часто превращается почти в импрессионистскую инструментальную прелюдию, в которой голос становится одной из красок общего звукового колорита. Струящаяся, мерцающая радужными красками партия фортепиано приобретает доминирующее значение. В плане связей с французским импрессионизмом здесь, может быть, более уместна аналогия с Равелем, у которого богатство фигурационных голосов никогда не затушевывает мелодического голоса.

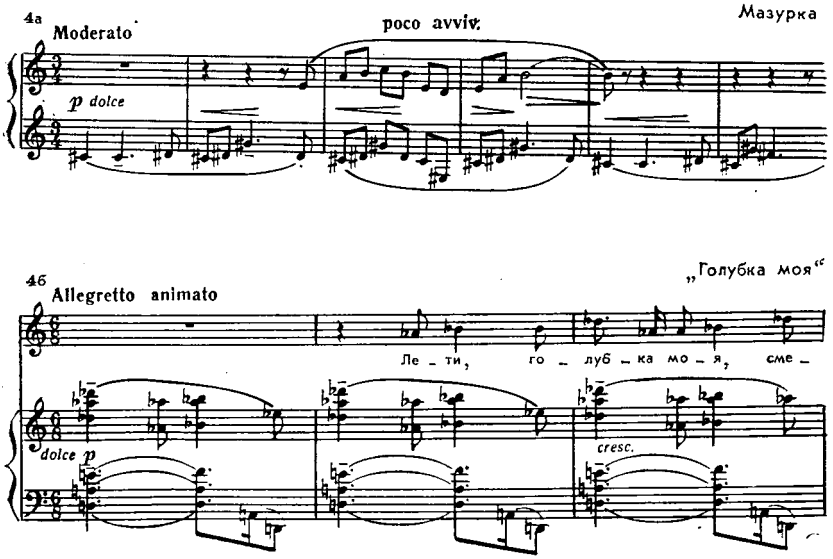
Значительно изменяются и гармонические средства: альтерационная хроматика все чаще уступает место импрессионистской аккордике — многозначной по функциональной принадлежности, гибкой, неопределенно колеблющейся между традиционным мажоромином и целотоновостью (две серии «Любовных песен Хафиза», «Песни безумного муэдзина»). Характерный тип фигураций — пассажи с элементами целотоновости в песне № 5 из ор. 24 «Влюбленный ветер» — весьма часто встречается и в инструментальной музыке этих лет: фортепианной партии «Мифов» («Фонтан Аретузы»), в «Метопах» («Калипсо», фигурации моря в «Навзикае»), «Шехерезаде» и «Тантрисе-шуте» из цикла «Маски».

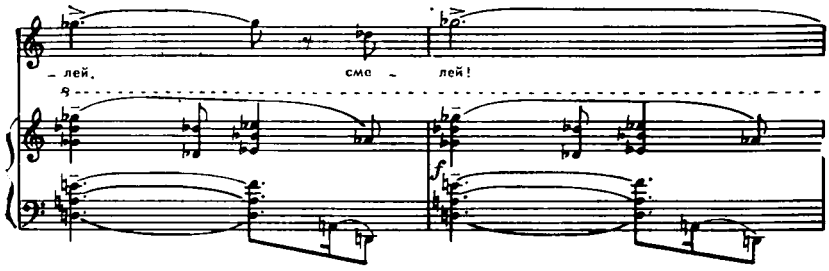



Poco meno mosso
весть
от той, ко –
dolcissimo
sempre f
sf
poco rit.
– го
я
люб – лю
всем
pp
m. s.
poco avviv.
p
серд –
p
poco rit.
цем?

В поисках нового типа мелодики, которая могла бы обрести подлинную самостоятельность в этих новых по гармоническим и фактурным краскам условиях, Шимановский обращается к ориентальной импровизационности («Песни безумного муэдзина»), сложным формам колоратурного вокализа («Песни сказочной принцессы», ор. 31). Те же черты отличают тематический материал других произведений второго периода — Первого скрипичного концерта, Третьей симфонии, оперы «Король Рогер».

В третий, последний период в творчестве композитора обращение к фольклору Подгалья и Курпёвской Пущи происходит прежде всего в вокальном жанре — в обработках курпёвских песен для голоса с фортепиано (ор. 58; 1930—1932) и для хора a cappella (без опуса, 1928—1929). Ясность и простота музыкального языка, прозрачность фактуры, модальная система звуковысотной организации отличают цикл «Слопевне» на слова Юлиана Тувима (ор. 46-bis; 1921), Три колыбельные на тексты Ярослава Ивашкевича (ор. 48; 1922); «Детские стихи» на слова Казимиры Иллакович (ор. 49; 1922—1923), Четыре песни на слова Джойса (ор. 54; 1926), «Литанию деве Марии» (ор. 59; 1930—1933). Новый характер лирики — сдержанной, аскетически-суровой во внешних проявлениях, но внутренне глубоко экспрессивной, — стал завоеванием этого периода прежде всего в песенном жанре. В инструментальной музыке нетрудно найти много аналогичного, особенно в цикле фортепианных мазурок, ор. 50, Втором скрипичном концерте, Втором струнном квартете. Вполне очевидны прежде всего параллели в музыкальном языке: отказ от многоэтажной фактуры, применение подголосочной полифонии, политональности и полигармонии, употребление архаических ладов и звукорядов.






В этот период, как и в предыдущий, появляются сочинения, объединяющие искания в области вокальной и инструментальной музыки — кантата «Stabat Mater» и балет «Харнаси», в партитуру которого включены тенор и смешанный хор.

Таким образом, вокальная музыка никогда не оттесняется в творчестве Шимановского на второй план, даже рядом с крупными, этапными инструментальными произведениями песня не теряет своего значения. И если количественно она занимает меньше места во второй и третий периоды творчества (по сравнению с необычайно «плодовитым» первым), то художественная концентрация здесь намного выше; каждый цикл песен — важная веха.

При всех очевидных аналогиях песен Шимановского с иными жанрами в вокальном творчестве присутствует и своя специфика (проблема декламации, воплощения поэтической формы). В этом плане логику стилистической эволюции в камерно-вокальной музыке можно (конечно, весьма условно) определить как борьбу двух жанровых тенденций: песни и «стихотворения с музыкой». Последняя — своеобразная разновидность вокальной лирики, порождение эпохи рубежа веков — очень характерна для русской музыки этого времени (Рахманинов, Танеев, Мясковский). Возникновение этого жанра тесно связано с особенностями самой поэзии — усложнением форм и ритмической структуры стиха; разрушение силлаботоники в 900-е годы стало процессом, общим для русской, немецкой, французской, польской поэзии *.

Естественно, что воплощение современной поэзии в музыке стало требовать новых средств для передачи особенностей поэтической речи. При этом детализация интонационно-синтаксической структуры текста нередко приводила к разрушению типовых жанровых решений романтической песни.

Шимановскому свойственно сугубо индивидуализированное прочтение поэтической формы стиха. Избирая различные тексты — и более традиционные, и новаторские — Шимановский точно отражает их жанрово-стилистическую специфику.

Различия нетрудно проследить, сопоставив песни на стихи чрезвычайно любимого Шимановским Т. Мициньского в ор. 11 и 20,

* Не следует при этом забывать, что у символистов нередко встречаются стихи, продолжающие традиции романтической поэзии.

на тексты немецких поэтов из ор. 13 и на стихи З. Шимановской из ор. 31, Я. Ивашкевича из ор. 42, Ю. Тувима из ор. 46-bis. Например, три ямбические строфы с перекрестной и опоясывающей рифмой в стихотворении «В зачарованном лесу» Мициньского (ор. 11 № 2) решены Шимановским в характерной для традиций романтической песни вариационно-куплетной форме с точным ритмическим подчеркиванием стоп и рифм — отсюда единообразие ритма, синтаксических цезур. Тот же принцип применен в стихотворениях «Плывут, струясь, в лазури чистой», «Греми, буря» из этого же опуса. В первом из них типичный романтический контраст двух строф рождает двухчастную форму, контрастную по материалу и фактуре. Внутри разделов вариантная ритмосинтаксическая структура детально отражает отдельные экспрессивные метрические нарушения в стихе, однако в целом преобладает ритмическая регулярность.

Интересно в плане индивидуальной формы декламации сравнить один из ранних образцов восточной стилизации — песню Ф. Боденштедта «Зюлейка» (ор. 13 № 4) с песней «Из певучих зал дворца» Т. Мициньского (ор. 20 № 5), с «Песнями безумного муэдзина».

Для «Зюлейки» характерна четкая квадратность построения: каждая строка стихотворения соответствует двум тактам музыки; это деление на двутакты подчеркнуто интонационно-гармоническими кадансами, господствующая стопа (здесь хореическая) передается периодическим ритмическим рисунком ♩ ♪ в размере $^{9}/_{8}$.

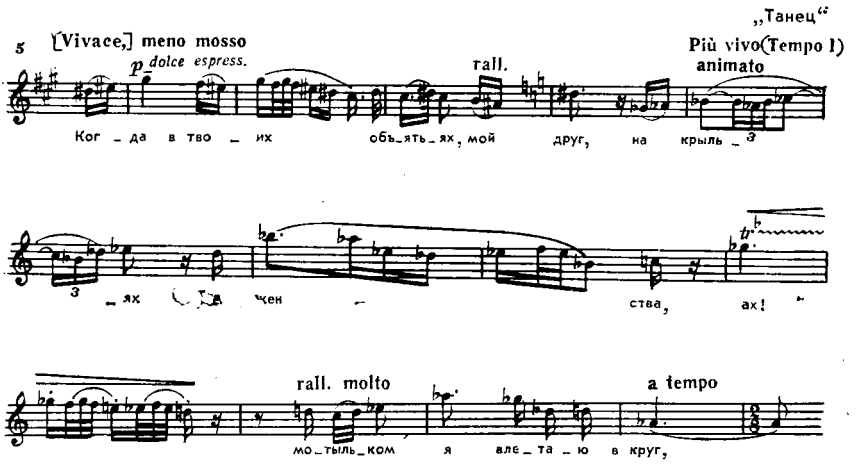
Строфическая форма — вариантная куплетность с чертами трехчастной репризности — содержит оттеняющий контраст в средней части при большом ритмическом и фактурном сходстве.

В музыкальном решении стихотворения Мициньского «Из певучих зал дворца» тонко отражены многие частности его поэтической формы. Подобная детализация обусловлена особым вниманием поэтов рубежа веков к интонационной стороне стихотворения. Нарушения в классическом четырехстопном ямбе у Мициньского (амфибрахические и хореические ударения создают гибкую ритмическую сетку) порождают разнообразные ритмические формулы в каждой строке музыкального текста, выразительную артикуляционную логику.

Оригинальны и глубоко самобытны стихи Ярослава Ивашкевича в ор. 42 — попытка в поэтической форме отразить певучую пластику восточной молитвы и страстную речь влюбленного муэдзина; от наивной ориентальной стилизации стихов Боденштедта в «Зюлейке» «Муэдзина» отделяет глубокая пропасть. Шимановский создает изысканные по музыкальному языку лирические монологи, где вокализ и речитатив как интонационно-ритмические формы тесно сплетаются в гибкой и экспрессивной кантилене целого.

Однако в третий период возрастает тяготение к песне с ритмической регулярностью и композиционными повторами, к стиху

песенного типа. Это становится очевидным при сравнении ритмических рисунков вокальной партии, например, в циклах на тексты Зофьи Шимановской («Песни сказочной принцессы», ор. 31), Ивашкевича, Тагора, с одной стороны, и Джойса — с другой. В вокальной партии «Танца» (ор. 31 № 4) заметно разнообразие ритмических рисунков, отсутствие повторности ритмоинтонационных фигур (см. пример 5) *; в песне «Голубка моя» (ор. 54 № 4) — большее единообразие ритма, периодичность синтаксических форм, отражающая более строгий по форме текст (см. пример 4 б):




Конечно, указанная тенденция — от песни к стихотворению с музыкой и снова к песне — выражена в вокальном творчестве Шимановского далеко не прямолинейно. Стилистические разновидности нередко сочетаются в одном произведении. Например, в «Песнях безумного муэдзина», «Песнях сказочной принцессы» можно отметить жанровые черты концертной арии. И все же общая тенденция проступает достаточно отчетливо: начав с ярких образцов романтической Lied, затем преодолевая ее типизированные формы, Шимановский в последний период творчества возвращается к песне — новой по языку, но романтической по трактовке самого жанра (цикл Джойса, ор. 54, «Детские песни», ор. 49, «Курпёвские песни», ор. 58).

Эстетика и художественный мир романтизма остаются для Шимановского важнейшей путеводной звездой на протяжении всего творческого пути. О романтизме Шимановского писали многие исследователи (С. Лобачевская, З. Лисса и другие). В песне романтические черты выражены наиболее концентрированно, проявв-

* Этот не самый характерный пример выбран потому, что позволяет опереться на русский перевод текста (см.: Шимановский К. Избр. песни. — М., 1977).

ляясь в выборе текстов, в тематике, в образно-эмоциональном строе, в музыкальном языке. Романтические традиции определяют, в частности, подход композитора к воплощению текста (соотношение голоса и инструментальной партии, характер вокальной партии, тип ее жанрово-интонационного решения). Выбор выразительных средств — кантиленность или декламационность, скупость аккомпанемента или богатство фактуры сопровождения, строгость в соблюдении поэтической структуры или, наоборот, преодоление ритмической регулярности стихотворного текста — вытекает у композитора из эмоционально-выразительного прочтения поэтического произведения. Очень показательны в этом смысле советы исполнителю, данные Станиславой Корвин-Шимановской в упомянутой выше книге «Как надо петь произведения К. Шимановского»: внимательно вчитаться в текст и работать в контакте с первоклассным музыкантом-пианистом, — тогда «целое» сложится само собой [118, s. 15].

Связь с романтизмом обнаруживает себя во многих характерных чертах музыкального языка: в преобладании певучей, кантиленной мелодики широкого дыхания, идущей от романтической фортепианной миниатюры, в выразительности и виртуозной сложности фортепианной партии, красочно-экспрессивной гармонии. Особо можно отметить сложные типы фактуры, связанные с мелодизацией голосов гармонической вертикали, явное сходство с неоромантическими приемами инструментовки в оркестровых редакциях песен.

Интересна в этом плане также проблема формирования вокального цикла. Для Шимановского типично стремление к образно-смысловому, фактурному, интонационно-ритмическому объединению цикла. В ор. 2 это проявляется на образно-смысловом уровне: последняя песня («Пилигрим») объединяет контрастные настроения — тоска, одиночество, мрачные ощущения первой песни («Весь мир остался там, вдали»), второй («Не умерла ты»), третьей («Во мгле»), прекрасные видения четвертой («Ночью, когда долго я в тиши мечтаю») и пятой («Я слышал тебя»).

Всюду найти смогу я тень от солнца и ключ прохладный,
Всюду найду я кров себе средь ночи,
И первый встречный даст за грош мне хлеба.
И я не знаю, что еще нам нужно в жизни от неба! —

резюме, итог мучительных рефлексий этого опуса.

В ор. 20, своеобразно варьирующем образно-драматургическую логику ор. 2 — меланхолические настроения и экстатический восторг перед чудом красоты, — возникает фактурное объединение отдельных песен (ломаные арпеджио триолями), единство гармонических средств (альтерированные доминантсепт- и нонаккорды, лейтгармонии). В «Любовных песнях Хафиза» ор. 24, помимо лейтгармонии увеличенного трезвучия, параллелизмов квинт и септим, сходных фактурных рисунков, объединению служит и тональный план: D-dur в первой, второй и последней (шестой) песнях, A-dur

в четвертой — и тонально контрастирующие третья «Пылающие тюльпаны» (Es — B) и пятая «Влюбленный ветер» (целотоновый звукоряд с опорой на *c*). Самые яркие образцы цикла у Шимановского — «Песни безумного муэдзина» (объединение лейтмотивом молитвы), «Песни сказочной принцессы» (рефрен-вокализ в каждой песне), Песни на слова Джойса (интонационное единство).

В сжатом обзоре нелегко раскрыть индивидуальный стилистический облик камерно-вокальной лирики Шимановского. Трудно это и потому, что прекрасная, но сложная для исполнения музыка его песен еще редко звучит на советской концертной эстраде, мало издается. Вокальная лирика Шимановского тем более заслуживает популяризации, что она воплотила самые существенные стороны личности композитора — глубоко эмоциональное отношение к миру, романтический культ прекрасного в жизни и в искусстве.

Автор содержательных статей о сущности романтизма, композитор четко сформулировал в них свою творческую позицию: «Между <...> полюсами жизни — обыденной повседневностью и еще далеким, недостижимым идеалом — разыгрывается внутренняя драма художника-творца, ищущего наиболее точные критерии художественной ценности» [166, s. 169]. Мерой новаторства для Шимановского становится свойственное именно романтической музыке стремление «к бескорыстной красоте, которая навсегда останется самым важным завоеванием человечества» [166, s. 169].

*А. Калениченко*

## О фольклорных истоках „Stabat Mater" Кароля Шимановского

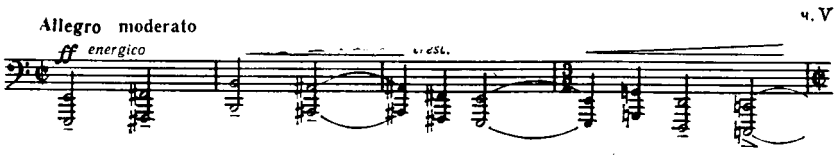
Кантата «Stabat Mater» для сопрано, альта, смешанного хора и оркестра (ор. 53, 1925—1926) — одна из вершин творчества Шимановского. В этом сочинении отчетливо выявились важнейшие черты зрелого стиля композитора.

Первоначально Шимановский задумал «Крестьянский реквием», в котором собирался соединить народные источники с культовыми. «Такая смесь наивной набожности, язычества, специфического, терпкого крестьянского реализма <...>, — писал Шимановский в письме к Я. Ивашкевичу 19 января 1925 года, — могла бы быть интересной» [167, s. 249—250].

В поисках подходящего текста для «Реквиема» композитор перечитывал стихотворения «Курган Марыли» Мицкевича из «Баллад

и романсов» и «Sobótki» («Собутки») * Я. Кохановского (XV—XVI веков); позднее Шимановский заинтересовался «Похоронами мóлодца», «Печальной свадьбой» и «Жатвой» Я. Ивашкевича. Уже названия говорят о стремлении композитора к отражению жизни и быта польского крестьянства. К сожалению, «Реквием» не был написан **. Но Шимановского не оставляла мысль о создании траурного вокально-инструментального произведения. Им стала кантата «Stabat Mater» на текст средневековой секвенции. По словам Шимановского, перевод латинского текста на польский язык, осуществленный Ю. Янковским, отличался «<...> почти «народной» простотой и безыскусностью <...>» [162, s. 597].

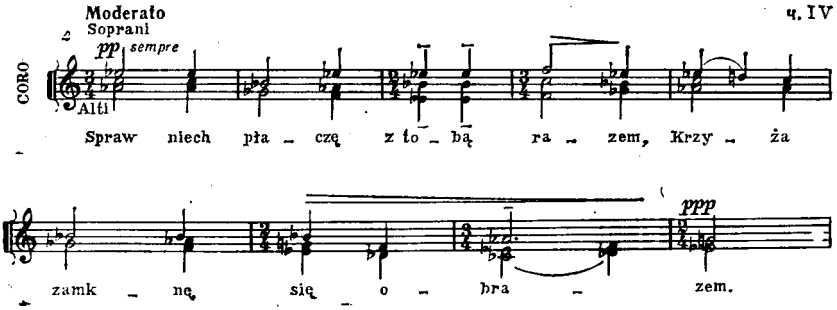
Влияние народной песни и обряда сказалось как в концепции произведения, его образном содержании, так и в характерных чертах драматургии, архитектоники, особенностях тематизма и музыкального языка. Интонационная основа многих эпизодов «Stabat Mater» вырастает из глубин польской и, в частности гуральской народной музыки. Примечательна опора на трихордовые и тритоновые интонации, на отдельные короткие попевки терцового диапазона, опевание мелодических устоев и распевание отдельных слогов текста, «причетная» повторность одного звука, а также вариантно-вариационный принцип мелодического развития.

Интонационное родство с гуральской песней наиболее ярко проявляется в первой части кантаты, хотя ни в оркестровом вступлении, ни в последующей сольно-хоровой теме композитор не прибегает к цитированию, — он создает авторские мелодии путем монтажа нескольких типичных фраз и мотивов гуральских песен. Подобный метод работы с фольклором нередко встречается и в более поздних произведениях Шимановского. Типично подгальские тритоновые и трихордовые интонации лежат в основе драматической кульминации кантаты — пятой части. Ее терпкая начальная мелодия, изложенная в низком регистре виолончелей и контрабасов, удивительно органично впитала в себя колорит гуральской музыки (лидийское наклонение, тонально-ладовая переменность) и легко могла бы звучать у трембиты:

* Польское название обряда гулянья накануне дня Ивана Купалы.

** «Крестьянский реквием» предполагалось написать в 1924 г. по заказу княгини Полиньяк, которая, однако, вскоре заказ аннулировала. В конце того же года Шимановский получил заказ от доктора Бронислава Кристаля, польского музыкального мецената, на произведение, посвященное памяти его жены Изабеллы. Композитор предложил ему «Крестьянский реквием». Тяжелые личные переживания (трагическая смерть в конце января 1925 г. любимой племянницы Шимановского Алюси Бартошевич) прервали работу композитора над этим сочинением.

Влияние народной музыки распространяется не только на интонационную стилистику произведения, но и на некоторые частные приемы музыкальной декламации; один из них — повторность звука. Художественный эффект такого приема может быть различным. Иногда создается характер псалмодирования (мужской хор из пятой части, цифры 25—26, 27—28) *, декламации (вокальная партия во второй части, два такта после цифры 12), причитания (средний раздел первой части — соло сопрано, цифры 4—6), благодаря чему в последнем случае могут возникнуть ассоциации с погребальным шествием.

Народный колорит кантаты ощутим и в некоторых особенностях ее метроритмического склада. Типичной чертой многих славянских, в том числе польских народных песен является непарность и переменность размера. Это свойство народно-музыкального мышления славян сказалось и в кантате в целом (преобладание непарных размеров), и в отдельных ее эпизодах. Так, например, в четвертой части — в хоровой песне a cappella — выразительные народно-песенные метро- и ритмоформулы (трехдольность, переменность трехдольности и двудольности) придают особую пластику и изящество хоралу:




Нередко в «Stabat Mater» встречается ритмическое или метрическое расширение отдельного, чаще заключительного звука (см. два такта до цифры 21 и каданс четвертой части, а также главную тему шестой). Этот прием напоминает народную манеру исполнения — певец тянет последний звук насколько хватает дыхания.

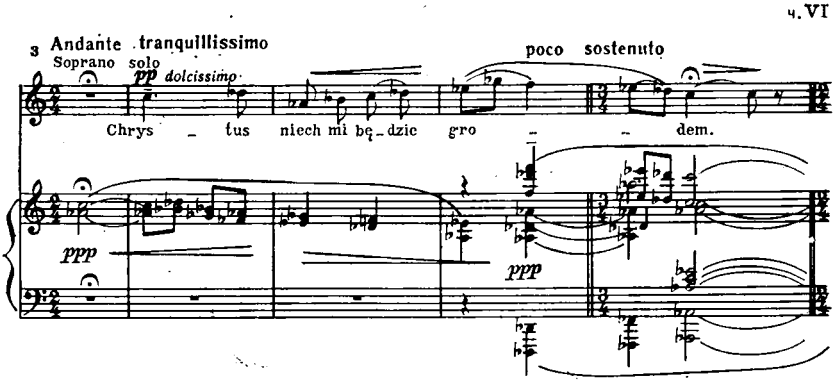
В ладогармоническом языке кантаты также многое перекликается с народным музыкальным мышлением. В этом плане особенно показательны квинтово-октавные параллелизмы, аккорды, в структуре которых ведущее место занимают трихорды, «пустые» квинты (трезвучия без терций и т. д.) **. К стилевым приметам кантаты можно отнести и частые квинтовые органные пункты, типичные для

* Цифры даются по клавиру: Szymanowski K. «Stabat Mater» für Soli, gemischten Chor und Orchester. — Wien: Universal Edition, 1928.

** Об этих приемах, распространенных в польской народной музыке, см. в Списке литературы [169, s. 354; 19, с. 281; 7, с. 145].

народной музыки (один из многочисленных примеров — кульминационный раздел второй части, цифра 11).

Широко используются в кантате и натуральные народные лады — лидийский, эолийский, миксолидийский, фригийский. Оригинальным представляется обращение композитора к ладам с переменной III ступенью (свойствен фуярным * наигрышам некоторых регионов Польши) и к лидо-миксолидийскому ладу, столь распространенному в гуральском и гуцульском фольклоре. В четвертой части встречается переменный лидо-миксолидийский As — as (с изменяемой III и VII ступенями), мелодический Es—es (пример 2), а в основной теме шестой части — переменный миксолидийский As-dur (с изменяемой VI ступенью) — Des-des:




В оркестровом вступлении к первой части применен также распетый уменьшенный нисходящий тетрахорд, свойственный гуральскому фольклору (*a — gis — fis — eis*); В. Пасхалов в работе «Шопен и польская народная музыка» приводит народный восьмиступенный лад, включающий в себя этот тетрахорд **.

Обогащая музыкальный язык кантаты лексикой польской и — шире — славянской народной музыки, Шимановский одновременно обращается к григорианскому хоралу, органуму, музыке Ренессанса и XVIII столетия, выявляя общность различных интонационных источников и находя своеобразные пути их сплава. Отзвуки григорианского хорала слышны уже в начальном предложении кантаты. Все части кантаты (за исключением хорового раздела второй части с его народно-подголосочным характером) опираются на попевки старинной секвенции «Stabat Mater». Интонируются эти попевки композитором разнообразно. Если в первой, третьей и шестой частях мотивы секвенции распеваются в виде мелодий широкого дыхания, то во второй и пятой частях использованы отдельные мелодические ячейки; они сначала звучат сурово, сосредоточенно,

* Фуяра — польский тип свирели.

** См.: Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. — М.; Л., 1949, с. 79.

затем напряженно, драматично или величественно, славильно, и, наконец, в них проникают чувства скорби и тревоги. В четвертой части те же попевки интонируются просветленно.

Секвенция «Stabat Mater» — один из наиболее лиричных образцов средневековой музыки — отличается исключительной мелодической пластикой, гибким волнообразным движением (секундовые ходы, опевание устоев). Интонации, сходные с началом секвенции, нередко встречаются в гуральских народных песнях. Возможно, именно эти моменты, а также упомянутые выше трагические события в жизни композитора, сыграли определенную роль в обращении Шимановского к «Stabat Mater».

Элементы органума в кантате (в хоровых партиях средних разделов первой и пятой частей) проявляются в использовании техники фобурдона — поступенного движения трезвучиями. Нередко встречается ленточное движение терциями (некоторые разделы первой и второй частей, заключительный раздел четвертой) и секстами (заключительный раздел пятой части). Следует отметить, что движение параллельными трезвучиями и терциями характерно и для многоголосных гуральских песен, а повторение одного звука мелкими длительностями присуще определенным типам украинских плачей и причитаний.

Тонкая стилизация музыки Ренессанса ощущается в четвертой части и основной теме шестой. В прозрачном звучании хора a cappella (четвертая часть) слышны отголоски строгого стиля XV—XVI столетий (диатоника и натуральные лады, плавность голосоведения, заполнение мелодических скачков). В скрытом виде присутствуют здесь и отдельные элементы техники свободного стиля полифонии, в частности принцип развертывания темы из ядра. При этом интонационное своеобразие тематизма (лидо-миксолидийский лад, ладовая переменность) придает звучанию характерный народный колорит.

В трактовке оркестра «Stabat Mater» большое значение приобретают определенные черты стилизации, хотя, возможно, и менее очевидные, чем, например, в позднейшем сочинении композитора — «Литании деве Марии». Польский музыковед И. Горчицкая в статье «Проблемы архаизации в творчестве Шимановского» справедливо отмечает, что «<...> в оркестре (кантаты. — *А. К.*) заметны черты оркестрового стиля XVIII века: внимание к инструментальным группам и некоторая их индивидуализация, частое выделение деревянных духовых в качестве солирующих инструментов» [90, s. 88]. Но эти особенности инструментовки, как уже говорилось, композитор своеобразно сочетает с воспроизведением манеры исполнения на народных инструментах.

Шимановский словно имитирует гуральские и гуцульские народные инструменты — флояру *, фуяру, сопилку, пастуший рожок, трембиту, а также колокола. Так, кларнет в коде первой части напоминает звучание флояры, а подголосок английского рожка в

* Флояра — гуцульский тип свирели.

дуэте среднего раздела шестой части мог бы исполнить и пастуший рожок. Иллюзия колокольного звучания достигается в начале второй части при помощи остинатного комплекса (*F* большой октавы у фагота, арфы и низких струнных переходит в кластерообразное тоникальное созвучие *e — fis — gis*) и специфической оркестровой краски (струнные без альтов, медь без тромбонов, арфа с ударными). Постепенно в дорийском gis складывается сосредоточенно-суровая мелодическая фраза; причем сочетание альтов и валторн в сопровождении по тембру напоминает трембиту (такты 1—18).

Анализ истоков жанра, особенностей драматургии «Stabat Mater» позволяет также провести некоторые параллели с древнеславянским языческим похоронным обрядом, в котором сфокусировалось народное видение, восприятие и осознание самого факта смерти. Обряд этот у польских и украинских горцев (гуралей, гуцулов и лемков) * имеет немало общего.

Известно, что смерть у древних славян воспринималась как акт естественный и закономерный, поэтому, наряду с широким распространением ритуала оплакивания (особенно у восточных и южных славян), существовал и другой обычай, запрещающий этот ритуал, чтобы не тревожить душу покойного [86, s. 243]. Представления древних славян о неизбежности смерти, по-видимому, отразились в исключительно сдержанном эмоциональном строе произведения Шимановского. С народной традицией связаны увещевающе-успокоительные интонации хора в четвертой части и в середине начального раздела первой части кантаты. Разумеется, эмоциональную сдержанность кантаты определили не только народные обычаи — сентиментальность вообще была чужда композитору, и в этом плане народные представления о смерти отвечали его собственному мироощущению.

Кантата Шимановского отражает и другие, более частные подробности славянского похоронного обряда (весьма вероятно, что композитору они были известны). Так, члены общины, оказывая последние почести умершему, сходились в дом на моленье и, стремясь поддержать, утешить родственников, пели «<...> духовные песнопения с заметным налетом фольклорной традиции (сменившие ритуальные языческие) <...>» [13, с. 145]. Во многих областях Польши похоронный кортеж по пути на кладбище часто останавливался, чтобы сопровождающие могли еще раз вспомнить жизненный путь покойного, его доблестные дела [см. 86, s. 290].

* Шимановский не изучал гуцульский, а также лемковский фольклор и этнографию, хотя и интересовался ими. Поэтому о гуцульских влияниях в кантате можно говорить лишь в связи с определенной общностью фольклора и обряда гуралей и гуцулов. В частности, эта общность проявляется в относительной узости мелодического диапазона гуральских песен и гуцульских «спиванок», в наличии у гуралей и гуцулов жанра коломыйки, в характерной ритмической синкопе (обратный пунктир), опоре на лидо-миксолидийский лад, лады с переменной терцией, а также на тритон, в типичном кадансировании на VII ступени, сходстве музыкальных инструментов и т. д. Проблема эта требует отдельного исследования.

Похоронный обряд сопровождался игрой на трембитах, фуярах, рожках, сопилках [см. 13, с. 146], а также звучанием колоколов, которые, по мнению А. Фишера, в понимании язычников охраняли душу умершего и оповещали о его смерти [см. 86, s. 317].

Ассоциации со славянским похоронным обрядом возникают и в связи с некоторыми эпико-драматическими страницами кантаты (средний раздел первой, заключительный второй и рефрен пятой частей), воплощающими образ траурного шествия. Обрамленные лирико-психологическими и лирико-эпическими эпизодами, они напоминают периодически останавливающуюся похоронную процессию — действие уступает место размышлению.

Таким образом, польское, в частности гуральское влияние в кантате проявилось в претворении традиций похоронного обряда, в связях с народной песней, в имитации звучания народных инструментов. Гуральские обычаи и музыкальный фольклор, преломленные сквозь призму индивидуального восприятия композитора, стали выразителями его собственных мыслей, чувств и настроений. По глубине мысли, внутреннему богатству трагедийных образов, по уровню художественного обобщения кантата «Stabat Mater» К. Шимановского является своеобразной «гуральской «Pietá», настоящим «народным реквиемом».

## ЛИТЕРАТУРА


1. Александров Ан. Новые ноты. — К новым берегам, 1923, № 1 [о Третьей сонате для фортепиано К. Шимановского].
2. Асафьев Б. Петроградские театры и концерты. Хроника. — Музыкальный современник, 1916, № 4 [исполнение Второй сонаты и «Масок» для фортепиано К. Шимановского].
3. Бочкарева О. О гармонии «Курпёвских песен». — В кн.: Статьи по музыковедению. Новосибирск, 1969, вып. 3.
4. Бочкарева О. О некоторых формах диатоники в современной музыке.— В кн.: Музыка и современность. М., 1971, вып. 7 [о ладовой организации балета «Харнаси», мазурок и др. сочинений Шимановского].
5. Браудо Е. Симфонические и камерные концерты. — Аполлон, 1916, № 8 [исполнение Второй сонаты для фортепиано, скрипичных и фортепианных пьес Шимановского].
6. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. — М., 1954, т. 1.
7. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. — М., 1960.
8. Бэлза И. Шимановский и Кодай. — Музыкальная жизнь, 1963, № 4.
9. Бэлза И. Кароль Шимановский. — В изд.: Шимановский К. Избранное. Для голоса с фортепиано/Сост. А. Ерохин. М., 1963.
10. Бэлза И. Фортепианные произведения Шимановского. — В изд.: Шимановский К. Пьесы/Сост. К. С. Сорокин. М., 1964.
11. Бэлза И. Фортепианное творчество Кароля Шимановского. — В изд.: Шимановский К. Сочинения для фортепиано в трех томах. М., 1971, т. 1.
12. Бэлза И. Встречи с Шимановским и Хиндемитом. — В кн.: Бэлза И. О музыкантах XX века. М., 1979.
13. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. — М., 1978, ч. 1.

14. Волынский Э. Кароль Шимановский (1882—1937). Краткий очерк жизни и творчества.— Л., 1974.
15. Зилоти А. И. Воспоминания и письма. — Л., 1963 [письма К. Шимановского А. И. Зилоти].
16. Каратыгин В. Вечер польской музыки в Павловске. — Речь, 1914, 3(16) июля [о Концертной увертюре Шимановского].
17. Каратыгин В. Semper idem. — В кн.: Избр. статьи. Л., 1965 [о Первом скрипичном концерте, «Мифах» Шимановского].
18. Котлер Н. Импрессионистские черты стиля Кароля Шимановского. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1973, вып. 2.
19. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. — М., 1971.
20. Левина Н. Скрипичный концерт Шимановского. — Сов. музыка, 1959, № 5.
21. Лисса З. Выдающийся художник: К 25-летию со дня смерти Кароля Шимановского. — Сов. музыка, 1962, № 4.
22. Лысенко О. Николай Лысенко. М., 1960 [воспоминания о встрече с юным Шимановским].
23. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. 2-е изд., перераб.— М., 1970.
24. Музыка XX века/Ред. Д. В. Житомирский. — М., 1976, ч. 1, кн. 1 (1890—1917).
25. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. — М., 1960, т. 2.
26. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям/Сост. Я. И. Мильштейн. — М., 1975 [письма К. Шимановского Г. Г. Нейгаузу и Н. Г. Нейгауз].
27. Нестьев И. К. Шимановский в России. — Сов. музыка, 1962, № 11.
28. Нестьев И. В программе — Шимановский и Кодай. — Сов. музыка, 1963, № 3.
29. Нестьев И. Скрябин и его русские антиподы. — В кн.: Музыка и современность. М., 1976, вып. 10.
30. О. А. [Острецов А.] Концерт Фительберга. — Сов. музыка, 1934, № 4 [исполнение Первого скрипичного концерта и Четвертой симфонии Шимановского].
31. Оссовский А. Воспоминания, исследования. — Л., 1968.
32. Польские музыканты в филармонии. — Сов. искусство, 1933, 14 ноября [высказывания Д. Д. Шостаковича, А. Б. Гольденвейзера, А. М. Веприка, Л. Н. Оборина].
33. П[рокофьев] Г. Московские концерты. — РМГ (Русская муз. газета), 1914, № 48 [исполнение Концертной увертюры Шимановского].
34. Пшибышевский Б. Музыка современной Польши. — Сов. искусство, 1933, 14 ноября.
35. Пшибышевский Б. Концерт польской музыки. — Известия, 1933, 17 ноября.
36. Сабанеев Л. К. Шимановский.— Современная музыка. Сб. Ассоциации современной музыки (под ред. В. М. Беляева, В. В. Держановского, Л. Л. Сабанеева), 1924, вып. 4.
37. Смис [Кузнецов К. А.]. Музыкально-критические фрагменты. — Сов. музыка, 1934, № 2 [о Четвертой симфонии Шимановского, исполненной при участии автора 11 ноября 1933 г.].
38. Смис [Кузнецов К. А.]. Польская музыка в Москве. — Сов. музыка, 1934, № 6.
39. Тананаева Л. Очерки польской графики XX века.— М., 1972.
40. Тараева Г. Проблема национального стиля К. Шимановского. — В кн.: Музыковедение и вопросы теории искусства. Ростов-на-Дону, 1975.
41. Тарнавецкая М. Вторая соната К. Шимановского. — В кн.: Украинское музыковедение, 1964 (Научно-методический межведомственный ежегодник). Киев, 1966.
42. Тимофеев Г. Концерт А. Дубянского. — Рукописный отдел ГПБ, ф. 773, оп. 1, ед. хр. 114 [исполнение Второй сонаты и «Масок» для фортепиано Шимановского].
43. Тюнеев Б. Вечер фортепианной музыки Александра Дубянского. — РМГ, 1916, № 43.

44. Тюнеев Б. Концерты в Петрограде. Хроника. — РМГ, 1917, № 5 [исполнение Скрипичной сонаты Шимановского].
45. Фарбштейн А. Об эстетике К. Шимановского (к 25-летию со дня смерти). — Сов. музыка, 1962, № 4.
46. Хоминьский Ю. Шимановский и Скрябин. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. Статьи и материалы/Под ред. И. Бэлзы. М., 1963.
47. Хоминьский Ю. Кароль Шимановский и западноевропейская музыка.— В кн.: Славяне и Запад. М., 1975.
48. Хыбиньский А. Кароль Шимановский. — РМГ, 1912, № 36/37.
49. Хыбиньский А. Обзор современной польской музыки и музыкальной культуры.— РМГ, 1912, № 36/37.
50. Цибульская Ю. «Фольклоризм» в музыке Шимановского. — Сов. музыка, 1978, № 7.
51. Шантырь Г. «Бородинцы» играют современную музыку. — Сов. музыка, 1963, № 2 [исполнение квартетом имени Бородина Второго квартета К. Шимановского].
52. Шимановский К. Избранные статьи и письма/Сост., перев. и коммент. А. Фарбштейна. — Л., 1963.
53. Юбилейный год Кароля Шимановского. — Сов. музыка, 1962, № 11.
54. Юдин Г. Оркестр Польского радио. — Сов. музыка, 1963, № 4 [исполнение «Ноктюрна и тарантеллы» К. Шимановского].
55. Юзефович В. Наследник славных традиций. — Сов. музыка, 1978, № 3 [о совместной концертной деятельности К. Шимановского, Г. Нейгауза и В. Гольдфельда в Елизаветграде].
56. Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX—XX w. — Kraków, 1955.
57. Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki. — Wrocław, 1978.
58. Baranowicz Z. Polska awangarda artystyczna (1918—1939). — Warszawa, 1979.
59. Biegański K. Technika dźwiękowa w «Metopach» i «Maskach» K. Szymanowskiego. — Muzyka, 1957, № 4.
60. Błażkow I. Reportaż z Tymoszówki. — Ruch muzyczny, 1962, № 19.
61. Błażkow I. Elizawietgradzkie lata. — Ruch muzyczny, 1962, № 23.
62. Bronowicz-Chylińska T. Karol Szymanowski (Album), wyd. 2. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), 1966; wyd. 1 — 1962; wyd. 3—1973; wyd. 4—1982.
63. Chłopicka R. Parę uwag o fakturze kwartetów Karola Szymanowskiego.— In: Materiały Sesji Naukowej «Kwartet smyczkowy w polskiej muzyce współczesnej». Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna, 1975.
64. Chomiński J. M. Fortepianowa twórczość Karola Szymanowskiego. — Muzyka Polska, 1936, z. 5.
65. Chomiński J. M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. — Kraków: PWM, 1969.
66. Chybiński A. Najmłodsza polska pieśń solowa. — Sfinks, 1909. № 13.
67. Chybiński A. Z najnowszej muzyki polskiej.— Sfinks, 1910, № 32/33.
68. Chybiński A. Karol Szymanowski. — Sztuka i Krytyka, 1912, № 1.
69. Chybiński A. Karol Szymanowski. — Sfinks, 1912, № 5/6.
70. Chybiński A. Karol Szymanowski a Podhale, wyd. 2. — Kraków: PWM, 1958; wyd. 1—1938; wyd. 3—1980.
71. Chybiński A. W czasach Strausa i Tetmajera. — Kraków: PWM, 1959.
72. Chylińska T. Karol Szymanowski — nicht bloss Komponist. — Österreichische Musikzeitschrift, 1967, № 7.
73. Chylińska T. Śladami Szymanowskiego w Paryżu. — Ruch muzyczny, 1982, № 9, 10, 11.
74. Chylińska T. Szymanowski i jego muzyka. — Warszawa, 1971.
75. Chylińska T. Kiedy urodził się Karol Szymanowski? — Ruch muzyczny, 1980, № 9.
76. Chylińska T. Śladami Szymanowskiego w Stanach Zjednoczonych. — Ruch muzyczny, 1980, № 21, 22, 24, 25; 1981, № 1, 2, 3.
77. Co zawdzięcza Szymanowskiemu młoda muzyka polska? Ankieta. — Muzyka, 1937, № 4/5.

78. Dąbek S. Pieśni Karola Szymanowskiego do słów Jamesa Joyce'a. — Muzyka, 1979, № 1.
79. Dąbrowska K. Karol z Atmy. — Warszawa: Iskry, 1958.
80. Dąbrowska K. Był tu wśród nas... — Świat, 1962, № 37.
81. Drzewiecki Z. Twórczość fortepianowa Karola Szymanowskiego.—Muzyka Współczesna, 1937, № 4/5.
82. Drzewiecki Z. Wspomnienia muzyka. — Kraków: PWM, 1971.
83. Dzieje niezwykłej przyjaźni.— Przekrój, 1978, № 1739.
84. Dzieje przyjaźni. Korespondencja Karola Szymanowskiego z Pawłem i Zofią Kochańskimi/Opracowała T. Chylińska. — Kraków: PWM, 1971.
85. Elsnerówna E. Utwory skrzypcowe Karola Szymanowskiego. — Muzyka Współczesna, 1937, № 4/5.
86. Fischer A. Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego. — Lwów, 1921.
87. Gliński M. Twórczość kompozytorska Karola Szymanowskiego: Ideały, styl, technika. — Muzyka, 1937, № 4/5.
88. Golachowska S. Archiwum Karola Szymanowskiego w Łodzi.— Muzyka, 1952, № 3/4.
89. Golachowski S. Karol Szymanowski, wyd. 2.—Kraków: PWM, 1956; wyd. 1 — Warszawa: Czytelnik, 1948; wyd. 3 — Kraków: PWM, 1982.
90. Gorczycka I. Z zagadnień arhaizacji w twórczości Szymanowskiego. — Muzyka, 1957, № 4.
91. Gradstein L., Waldorff J. Gorzka sława. — Warszawa, 1960.
92. Harley-Pukińska H. Szymanowski a romantyzm. — Muzyka, 1957, № 4.
93. Helman A. Harmonika «Pieśni muezzina» Karola Szymanowskiego. — Muzyka, 1956, № 1.
94. Helman Z. Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego. — In: The Book of the First International Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa, 1963.
95. Iwaszkiewicz J. Aleksy czyli Rozmowy o Karolu Szymanowskim. — Skamander, 1927, № 50/54.
96. Iwaszkiewicz J. O rodzinie Blumenfeldów. — Ruch muzyczny, 1946, № 13/14.
97. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim, wyd. 2. — Kraków, 1976; wyd. 1 — 1947; wyd. 3 — 1981.
98. Iwaszkiewicz J. Szymanowski jako pisarz. — Odrodzenie, 1947, № 12.
99. Iwaszkiewicz J. Książka o Sycylii. — Kraków, 1956.
100. Iwaszkiewicz J. Książka moich wspomnień. — Warszawa, 1958.
101. Iwaszkiewicz J. Stare papiery: Listy o muzyce.— Nowa Kultura, 1960, № 6. [Рукописи и письма Шимановского, подаренные Зофией Коханьской Архиву Шимановского при Варшавском университете.] .
102. Iwaszkiewicz J. Gniazdo łabędzi. — Warszawa, 1962.
103. Iwaszkiewicz J. «Harnasie» Karola Szymanowskiego, wyd. 2.— Kraków: PWM, 1979; wyd. 1—1964.
104. Iwaszkiewicz J. Obraz artysty.— Twórczość, 1972, № 7.
105. Jachimecki Z. Historia muzyki polskiej w zarysie. — Warszawa, 1920.
106. Jachimecki Z. Karol Szymanowski. — The Musical Quarterly, 1922, № 1.
107. Jachimecki Z. Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości. — Przegląd Współczesny, 1927, № 60, № 61, № 62.
108. Jahnke Z., Sitowski Z. Literatura skrzypcowa. — Kraków, 1962.
109. Jarociński S. Z poglądów estetycznych Szymanowskiego w świetle jego publicystyki. — Muzyka, 1957, № 4.
110. Jarociński S. Bibliografia publicystyki Karola Szymanowskiego. — Muzyka, 1957, № 4.
111. Jasieński F. Muzyka. Kilka słów ogólnych: Uwagi o ruchu muzycznym w 1-em półroczu. — Chimera, 1901, t. 2, z. 4/5.
112. Jasińska E. Pieśni żołnierskie Karola Szymanowskiego. — Ruch muzyczny, 1980, № 9.
113. Kędra A. Muzyka fortepianowa Karola Szymanowskiego. — Poradnik Muzyczny, 1962, № 7/8, № 9.

114. Kiełpiński A. Folklor w twórczości Szymanowskiego.— Życie Śpiewacze, 1965, № 4.
115. Kisielewski S. Gwiazdozbiór muzyczny. — Kraków: PWM, 1958, t. 1.
116. Klemm E. Der Weg Karol Szymanowski. — Musik und Gesellschaft, 1978, № 10.
117. Korwin-Szymanowska S. Ostatnie dni Karola Szymanowskiego (Z notatnika...). — Muzyka Polska, 1937, z. 4.
118. Korwin-Szymanowska S. Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego, wyd. 2. — Kraków: PWM, 1957; wyd. 1 — Warszawa, 1938; wyd. 3—1982.
119. Lissa Z. Karol Szymanowski a marksistowska teoria sztuki. — Muzyka, 1962, № 3.
120. Lissa Z. Karol Szymanowski. — Die Musik in Geschichte und Gegenwart.— Kassel, 1965, Bd. 13.
121. Listy Szymanowskiego do Leonii Gradstein. — Ruch muzyczny, 1973, № 6, 7, 11, 14, 15, 17, 18.
122. Łobaczewska S. Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882—1937). — Kraków: PWM, 1950.
123. Łobaczewska S. Karol Szymanowski a polska muzyka współczesna.— Muzyka, 1952, № 3/4.
124. Łobaczewska S. Karol Szymanowski a polska muzyka ludowa.— In: Studia Muzykologiczne, 1953, t. 2.
125. Lobaczewska S. Karol Szymanowski (1882—1937).— In: Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Kraków, 1966, t. 2.
126. Maciejewski B. Szlakiem Szymanowskiego; Wien, 1913. — Ruch muzyczny, 1962, № 18.
127. Maciejewski B. Szymanowski w Londynie (1914, 1920, 1921, 1934).— Ruch muzyczny, 1966, № 7.
128. Maciejewski B. Karol Szymanowski, his life and music.— London, 1967.
129. Malinowski W. Problem sonorystyki w «Mitach» Karola Szymanowskiego. — Muzyka, 1957, № 4.
130. Markiewicz L. Fryderyk Chopin w świetle wypowiedzi Karola Szymanowskiego. — Zaranie Śląskie, 1975, № 2.
131. Markiewicz L. Stosunek Szymanowskiego do Chopina w świetle własnych wypowiedzi. — In: Chopin a muzyka europejska. Katowice, 1977.
132. Michałowski K. Dyskografia Karola Szymanowskiego. — Muzyka, 1957, № 4.
133. Michałowski K. Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia. — Kraków: PWM, 1967.
134. Michałowski K. Nieznane materiały o Karolu Szymanowskim w Bibliotece UAM. — Muzyka, 1970, № 3.
135. Michałowski K. O kilku nieznanych listach do Chybińskiego. — Muzyka, 1977, № 3.
136. Między kompozytorem a wydawcą: Korespondencja Karola Szymanowskiego z Universal Edition/Opracowała T. Chylińska. — Kraków: PWM, 1978.
137. Mycielski Z. Uwagi o «Symphonie concertante» K. Szymanowskiego. — Muzyka, 1952, № 3/4.
138. Mycielski Z. Rozmowa z Szymanowskim. — Przegląd Kulturalny, 1957, № 14.
139. Mycielski Z. Dziedzictwo Szymanowskiego. — Ruch muzyczny, 1957, № 2.
140. Nałkowska Z. Wspomnienie. — In.: Widzenie bliskie i dalekie. — Warszawa, 1957.
141. Neuer A. Nowo odnalezione pieśni Szymanowskiego. — Ruch muzyczny, 1977, № 7.
142. Olędzki S. Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego. — Muzyka, 1973, № 3.
143. Olkuśnik J. Karol Szymanowski. Poglądy estetyczne kompozytora w świetle dnia dzisiejszego. — Nowa Kultura, 1962, № 18.
144. Opalski J. Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. — Kraków: PWM, 1980.

145. Pianko G. Antyk Karola Szymanowskiego: Wpływ kultury klasycznej na twórczość Szymanowskiego. — Meander, 1952, № 2.
146. Pinkwart M. Losy biblioteki Szymanowskiego. — Ruch muzyczny, 1977, № 25.
147. Pinkwart M. Wielki zwyczajny człowiek. — Ruch muzyczny, 1980, № 3.
148. Regamey K. Twórczość Szymanowskiego na tle współczesnych prądów muzycznych. — Muzyka Współczesna, 1937, № 4/5.
149. Reiss J. Almanach muzyczny Krakowa. — Kraków, 1939, t. 1.
150. Rubinstein A. Moje młode lata. — Kraków, 1976.
151. Rytard J. M. Wspomnienia o Karolu Szymanowskim. — Kraków, 1947; wyd. 2—1980.
152. Rytard J. M. O pewnej wizycie u Karola Szymanowskiego. Fragment z pamiętników. — Kamena, 1962, № 5. [С. И. Виткевич и Л. Хвистек у Шимановского в Закопане в 1922 г.]
153. Schaefer H. Vater der neuen polnischen Musik: Zum 90. Geburtstag Karol Szymanowski. — Musik und Gesellschaft, 1972, № 10.
154. Schäffer B. Muzyka XX wieku: Twórcy i problemy. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
155. Spiess S., Bacewicz W. Ze wspomnień melomana. — Kraków: PWM, 1963.
156. Stromenger K. Teatr Karola Szymanowskiego. — Scena Polska, 1937, № 1/4.
157. Stuckenschmidt H. H. Karol Szymanowski. — Ruch muzyczny, 1958, № 7.
158. Swolkień H. Pokolenie «Młodej Polski». Karol Szymanowski — odnowiciel muzyki polskiej. — In: Dzieje muzyki polskiej/Pod red. T. Ochlewskiego. Warszawa: Interpress, 1977.
159. Szermentowski E. Tymoszówka (Pepiniera artystów). — Kierunki, 1958, № 36.
160. Szopski F. Muzyka Karola Szymanowskiego. — Rytm, 1925, № 5.
161. Szymanowska Z. Opowieść o naszym domu, wyd. 3—Kraków: PWM, 1977; wyd. 1 — Lwów, 1935; wyd. 2 — Warszawa, 1947.
162. Szymanowski K. Na marginesie «Stabat Mater». — Muzyka, 1926, № 11/12.
163. Szymanowski K. Pieśni kurpiowskie, op. 58. — Warszawa, 1934.
164. Szymanowski K. Korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora. 1903—1919/Zebrała i opracowała T. Chylińska. — Kraków: PWM, 1982, t. 1.
165. Karol Szymanowski: Wspomnienia i impresje. — Muzyka Polska, 1937, z. 4.
166. Szymanowski K. Z pism/Opracowała T. Bronowicz-Chylińska. — Kraków: PWM, 1958.
167. Szymanowski K. Z listów/Opracowała T. Bronowicz-Chylińska. — Kraków: PWM, 1958.
168. Karol Szymanowski. — Katowice: PWSM, 1963, z. 2.
169. Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego (Warszawa, 23—28 marca 1962). — Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1964.
170. Karol Szymanowski we wspomnieniach/Opracował J. Smoter. — Kraków: PWM, 1974.
171. Śledziński S. Dyrekcja Karola Szymanowskiego: Szkoła Wyższa (1927—1931). — In: 150 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Kraków, 1960.
172. Świder J. Stosunek Szymanowskiego do Wagnera. — In: Ryszard Wagner a polska kultura muzyczna. Katowice, 1964.
173. Świerzewski S. Stefan Żeromski i jego stosunek do Szymanowskiego.— Poradnik Muzyczny, 1965, № 10.
174. Tansman A. Karol Szymanowski. — La Revue Musicale, 1922, № 7, t. 3.
175. Taube A. Spotkanie w Nałęczowie (1892): Kartka z życia Bolesława Prusa i Karola Szymanowskiego. — Stolica, 1962, № 1.
176. Wyka K. Literatura okresu Młodej Polski. — Warszawa, 1968, t. 1.

177. Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego/Studia i materiały pod red. J. M. Chomińskiego. — Kraków: PWM, 1960.
178. Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego (1894—1936)/Opracowała T. Chylińska [wyd. 1]. — Kraków: PWM, 1973; wyd. 2. — 1981.
179. Zalewski T. Pół wieku wśród muzyków. — Kraków: PWM, 1977.
180. Zieliński T. A. Podstawowe zagadnienia harmoniki mazurków Szymanowskiego. — Muzyka, 1956, № 3.
181. Zieliński T. A. Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku. — Warszawa, 1980.
182. Zieliński T. A. Kompozytor naprawdę europejski (K. Szymanowski). — In: Spotkania z muzyką współczesną. Kraków, PWM, 1975.

## СОЧИНЕНИЯ КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО

### Музыкальные произведения

1899—1900, op. 1. Девять прелюдий для фортепиано: 1. Andante ma non troppo, h-moll; 2. Andante con moto, d-moll; 3. Andantino, Des-dur; 4. Andantino con moto, b-moll; 5. Allegro molto, impetuoso, d-moll; 6. Lento mesto, a-moll; 7. Moderato, c-moll; 8. Andante ma non troppo, es-moll; 9. Lento mesto, b-moll.

1900—1902, op. 2. Шесть песен для голоса и фортепиано на слова К. Тетмайера: 1. Весь мир остался там, вдали...; 2. Не умерла ты...; 3. Во мгле; 4. Ночью, когда долго я в тиши мечтаю...; 5. Я слышал тебя...; 6. Пилигрим. Посв. Станиславе Шимановской (№ 1), Феликсу Збышевскому (№ 2), Бубе [Марии] Гроссман (№ 3, 4, 5, 6);

op. 4. Четыре этюда для фортепиано: 1. Allegro moderato, es-moll; 2. Allegro molto, Ges-dur; 3. Andante. In modo d'una canzone, b-moll; 4. Allegro ma non troppo, C-dur. Посв. Наталии Нейгауз. Первое исп.: Варшава, 6 февраля 1906 г. (Наталия Нейгауз — первый концерт «Молодой Польши в музыке»); повторено в Берлине 30 марта 1906 г.

1902, op. 5. Три фрагмента для голоса и фортепиано на слова Я. Каспровича: 1. Святый боже; 2. Я плачу...; 3. Благословен тот миг... Посв. «Памяти великого поэта Яна Каспровича».

1901—1903, op. 3. Вариации b-moll для фортепиано. Посв. Артуру Рубинштейну.

1903, op. 6. Саломея — песня для сопрано и оркестра на слова Я. Каспровича. Рукопись утеряна.

1904, op. 7. Лебедь — песня для голоса и фортепиано на слова В. Берента. Посв. — «Моей матери» [Анне Шимановской]. Первое исп.: Варшава, март 1909.

1903—1904, op. 8. Первая соната для фортепиано c-moll: I. Allegro moderato; II. Adagio; III. Tempo di minuetto; IV. Finale. Introduzione. Adagio. Посв. Станиславу Игнацы Виткевичу. Первое исп.: Варшава, 19 апреля 1907 (Наталия Нейгауз — второй концерт «Молодой Польши в музыке»). Соната получила первую премию на композиторском конкурсе имени Шопена во Львове в 1910 г.;

op. 9. Соната для скрипки и фортепиано d-moll: I. Allegro moderato, patetico; II. Andantino, tranquillo e dolce; III. Finale. Allegro molto, quasi presto. Посв. Брониславу Громадскому. Первое исп.: Варшава, апрель 1909 (скрипка — П. Коханьский, фортепиано — А. Рубинштейн);

op. 10. Вариации h-moll на польскую народную тему для фортепиано (1900—1904). Посв. проф. Зигмунту Носковскому. Первое исп.: Варшава, 6 февраля 1906 (Г. Нейгауз — первый концерт «Молодой Польши»); повторено в Берлине 30 марта 1906 г.

1904—1905, ор. 11. Четыре песни на слова Т. Мициньского для голоса и фортепиано: 1. Я так печален...; 2. В зачарованном лесу...; 3. Плывут, струясь, в лазури чистой...: 4. Греми, буря. Посв. Тадеушу Мициньскому.

ор. 12. Концертная увертюра E-dur для оркестра. Переинструментована в 1912—1913 гг. Первое исп.: Варшава, 6 февраля 1906 г. (дирижер Г. Фительберг — первый концерт «Молодой Польши»); повторено в Берлине 30 марта 1906 г. Новая оркестровая версия — Вена, 24 февраля 1913 г. (дирижер — Оскар Недбал).

ор. 14. Фантазия C-dur для фортепиано: I. Grave; II. Non troppo allegro, ma molto passionato e affettuoso; III. Allegro molto, deciso energico. Посв. Генриху Нейгаузу. Первое исп.: Варшава, 19 апреля 1907 г. (Г. Нейгауз — второй концерт «Молодой Польши»).

1905—1907, ор. 13. Пять песен на слова немецких поэтов для голоса и фортепиано: 1. Голос во мраке (Р. Демель); 2 Колыбельная младенцу Иисусу (из сб. «Волшебный рог мальчика» А. Арнима и К. Брентано); 3. На море (Р. Демель); 4. Зюлейка (Ф. Боденштедт); 5. Черная лютня (О. Бирбаум). Посв. Здиславу Яхимецкому (№ 1, 3, 4); Станиславу Барончу (№ 2, 5).

1906—1907, ор. 15. Первая симфония f-moll для оркестра: I. Allegro pathétique; III. Allegretto con moto gracioso (рукопись II ч. утеряна). Первое исп.: Варшава, 26 марта 1909 г. (дирижер — Г. Фительберг).

1907, ор. 17. Двенадцать песен для голоса и фортепиано на слова немецких поэтов: 1. Ранним утром (Р. Демель); 2. Тайна (Р. Демель); 3. Кокетство (Р. Демель); 4. Ночью (Р. Демель); 5. Размышление (Р. Демель); 6. Предсказание (Р. Демель); 7. После бури (Р. Демель); 8. Разочарование (Р. Демель); 9. Колыбельная (А. Момберт); 10. Душа (Г. Фальке); 11. Фрагмент (Пламенный) (А. Момберт); 12. Ночь любви (М. Грэйф). Посв. Г. Фительбергу (№ 1—4); С. Списсу (№ 5—8); Ф. Шимановскому (9—12).

1908, ор. 18. Пентесилея — песня для сопрано и оркестра на слова С. Выспяньского (по Эсхилу). Переинструментована в 1912 г. Первое исп.: Варшава, 18 марта 1910 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, дирижер — Г. Фительберг).

1909, б/ор. Прелюдия и фуга cis-moll для фортепиано. Фуга написана в 1905 г.;

ор. 20. Шесть песен для голоса и фортепиано на слова Т. Мициньского: 1. На черной луне...; 2. Святой Франциск говорит...; 3. Запах волос твоих...; 4. В моем сердце...; 5. Из певучих зал дворца...; 6. Пустой камыш. Посв. «Памяти великого поэта, друга Тадеуша Мициньского»;

б/ор. Супружеская лотерея, или Жених № 69. Оперетта в трех действиях; либретто Ю. Кшевиньского-Машиньского. Исполнены фрагменты — Катовице, Польское радио, 30 декабря 1952 (дирижер — Г. Фительберг).

1910, ор. 22. Пестрые песни (Bunte Lieder) для голоса и фортепиано на слова немецких поэтов: 1. Отшельник (К. Бульке); 2. Песнь девушки у окна (А. Пакет); 3. Девочкам (Э. Фактор); 4. Летней ночи серебряное диво (А. Риттер); 5. Предназначение (Р. Хух);

ор. 23. Романс D-dur для скрипки и фортепиано. Посв. Павлу Коханьскому. Первое исп.: Варшава, 8 апреля 1913 г. (скрипка — Юзеф Озиминьский).

1909—1910, ор. 19. Вторая симфония B-dur для симфонического оркестра: I. Allegro moderato, Grazioso; II. Lento. Тема с вариациями; Фуга. Finale. Allegro moderato molto energico. Переинструментована в 1930—1932 гг., вторую часть по просьбе композитора переинструментовал Г. Фительберг в 1934—1936 гг. Посв. Г. Фительбергу. Первые исп.: Варшава, 7 апреля 1911 г.; Берлин, 1 декабря 1911 г.; Мюнхен, декабрь 1911 г.; Вена, 18 января 1912 г.; Лейпциг, 29 января 1912 г. (везде дирижер — Г. Фительберг).

1910—1911, ор. 21. Вторая соната A-dur для фортепиано: I. Allegro assai, molto appassionato; II. Allegretto tranquillo grazioso. Посв. Наталии Давыдовой. Первые исп.: Берлин, 1 декабря 1911 г.; Мюнхен, декабрь 1911 г.; Краков, 7 января 1912 г.; Вена, 18 января 1912 г.; Лейпциг, 29 января 1912 г.; Варшава, декабрь 1913 г. (везде — А. Рубинштейн); Петербург, 12 октября 1916 г. (Александр Дубянский).

1911, ор. 24. Любовные песни Хафиза для голоса и фортепиано к парафразам арабских текстов Г. Бетге: 1. Желания; 2. Единственное лекарство; 3. Пылающие тюльпаны; 4. Танец; 5. Влюбленный ветер; 6. Печальная весна.

1912—1913, op. 25. «Хагит» — опера в одном действии на либретто Ф. Дермана. Посв. князю Владиславу Любомирскому. Первые исп.: Варшава, Большой театр, 13 мая 1922 г. (дирижер — Эмиль Млынарский); Дармштадт, Hessisches Landestheater, 12 апреля 1923 г. (дирижер — Йозеф Розеншток).

1914, op. 26. Любовные песни Хафиза для голоса и оркестра к парафразам арабских текстов Г. Бетге: 1. Могила Хафиза; 2. Жемчужины моего сердца; 3. Голос твой; 4. Вечная юность: 5. Песнь пьяницы. Кроме того, в цикл op. 26 включены оркестровые варианты песен № 1, 4, 5 из op. 24. Первые исп.: Варшава, Большой театр, 12 сентября 1922 г. (в балетной версии; сопрано — Аделина Чапская; дирижер — Э. Млынарский); Париж: 23 июня 1925 г. (тенор — Полé, дирижер — Г. Фительберг).

1915, op. 30. Мифы — три поэмы для скрипки и фортепиано: 1. Фонтан Аретузы; 2. Нарцисс; 3. Дриады и Пан. Посв. Зофье Коханьской. Первые исп.: Умань, 1916 (скрипка — П. Коханьский, фортепиано — К. Шимановский), Варшава, 24 января 1920 г. (скрипка — П. Коханьский; фортепиано — К. Шимановский);

op. 28. Ноктюрн и тарантелла — для скрипки и фортепиано. Посв. Аугусту Иваньскому;

op. 29. Метопы — три поэмы для фортепиано: 1. Остров сирен; 2. Калипсо; 3. Навзикая. Посв. Лоле Ростишевской (№ 1); Анне Шимановской (№ 2); Марианне Давыдовой (№ 3);

op. 31. Песни сказочной принцессы для голоса и фортепиано на слова Зофьи Шимановской: 1. Одинокий месяц; 2. Соловей; 3. Золотые башмачки; 4. Танец; 5. Песнь о волне; 6. Пир. Посв. Зофье Шимановской. № 1, 2, 4 инструментованы в 1933 г. для голоса и малого симфонического оркестра. Первое исп. (оркестровая редакция): Варшава, Польское радио, 7 апреля 1933 г (сопрано — Э. Бандровская-Турская, дирижер — Г. Фительберг);

op. 32. Три песни для голоса и фортепиано на стихи Дмитрия Давыдова: 1. Как только восток...; 2. Небо без звезд... 3. Осеннее солнце.

1916, op. 33. Двенадцать этюдов для фортепиано: 1. Presto; 2. Andantino soave; 3. Vivace assai, agitato; 4. Presto; 5. Andante espressivo; 6. Vivace. Agitato e marcato. Vigoroso; 7. Allegro molto con brio, burlesco; 8. Lento assai, mesto; 9. Animato; 10. Presto molto agitato, tempestoso; 11. Andante soave, rubato; 12. Presto energico. Посв. Альфреду Корто;

op. 34. Маски — три пьесы для фортепиано (1915—1916); 1. Шехерезада; 2. Шут Тантрис; 3. Серенада Дон-Жуана. Транскрипции для симфонического оркестра сделаны Г. Фительбергом. Посв. Саше Дубянскому (№ 1); Гарри Нейгаузу (№ 2); Артуру Рубинштейну (№ 3). Первые исп.: Петроград, 12 октября 1916 г. (А. Дубянский); Варшава, 30 ноября 1920 г. (Э. Альтберг);

op. 27. Третья симфония «Песнь о ночи» (1914—1916) для тенора (или сопрано), смешанного хора и оркестра на текст Джалаледдина Руми. Посв. — «Моей матери» [Анне Шимановской]. Первые исп.: Лондон, ноябрь 1921 г. (без хора и тенора соло, дирижер А. Коутс); Бостон, январь 1922 г.; Варшава, 11 апреля 1924 г. (тенор — А. Добош, дирижер — Г. Фительберг); Париж, 23 июня 1925 г. (тенор — Полé, дирижер — Г. Фительберг); Львов, 3 февраля 1928 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, дирижер — А. Солтыс, впервые с хором).

1916, op. 35. Первый концерт для скрипки с оркестром. Посв. Павлу Коханьскому. Первые исп.: Варшава, 1 ноября 1922 г. (скрипка — Ю. Озиминьский, дирижер — Э. Млынарский); Прага, 2 июня 1924 г. (скрипка — А. Муди, дирижер — Г. Фительберг); Париж, 27 ноября 1924 г. (скрипка — де Сампиньи, дирижер — Ф. Гобер); Нью-Йорк, 2 декабря 1924 г. (скрипка П. Коханьский, дирижер — Л. Стоковский).

1917, op. 36. Третья соната для фортепиано. Посв. Александру Зилоти;

op. 37. Первый струнный квартет C-dur: I. Lento assai; II. Andante semplice (In modo d'una canzona); III. Scherzando alla burlesca. Vivace ma non troppo. Посв. Анри Прюньеру. Первые исп.: Варшава, апрель 1924 г.; Вена, 18 марта 1925 г.; Венеция, 8 сентября 1925 г.;

op. 37-bis. Деметра — кантата для альта соло, женского хора и оркестра на слова З. Шимановской. Первая редакция (1917) — для голоса и фортепиано. В 20-е годы инструментована и написана партия хора, партитура закончена в

1924 г. Первое исп.: Варшава, 17 апреля 1931 г. (альт — М. Карницкая, хор и оркестр Варшавской филармонии, дирижер — Г. Фительберг);
ор. 38. Агава — кантата для альта соло, женского хора и оркестра на слова З. Шимановской по трагедии Эврипида «Вакханки». Не исполнялась.

1918, ор. 40. Три каприса Паганини для скрипки и фортепиано: 1. D-dur (по капрису Паганини № 20); 2. A-dur (по капрису Паганини № 21); 3. a-moll — Тема с вариациями (по капрису Паганини № 24). Посв. Павлу Коханьскому (№ 1, 2); Юзефу Озиминьскому (№ 3). Первое исп.: Елизаветград, 25 апреля 1918 г. (скрипка — В. Гольдфельд, фортепиано — К. Шимановский);
ор. 41. Четыре песни для голоса и фортепиано на слова Рабиндраната Тагора: 1. Мое сердце; 2. Молодой царевич (I); 3. Молодой царевич (II); 4. Последняя песня. Посв. С. Шимановской-Бартошевич. Первое исп.: Варшава, 14 апреля 1924 г. (меццо-сопрано — А. Комте-Вильгоцкая);
ор. 42. Песни безумного муэдзина для сопрано и фортепиано на слова Я. Ивашкевича: 1. Аллах, аллах, Акбар...; 2. О, возлюбленная моя...; 3. Едва блеск солнца...; 4. В полдень раскаленный белый город...; 5. В тот час, когда спит город...; 6. Ты ушла в пустыню... Цикл был инструментован в 1934 г. Посв. лорду Олингтону.

1920, ор. 43. Мандрагора — балет-пантомима к третьему акту комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (сценарий Р. Болеславского и Л. Шиллера). Премьера в театре «Polski» (Варшава, 15 июня 1920 г.). Первое эстрадное исп.: Нью-Йорк, 20 января 1922 г.;
б/ор. Торжественный марш для оркестра. Первое исп.: Варшава, 12 сентября 1920 г. (дирижер — Э. Млынарский);
б/ор. Марш 3-го полка уланов;
б/ор. К девушке — мазурка для голоса и фортепиано. Первое исп.: Варшава, 28 апреля 1926 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский);
б/ор. Об обманутом солдате — песня для голоса и фортепиано.
б/ор. Вышивала Ганка — песня для голоса и фортепиано на слова К. А. Чижовского. Первое исп.: Варшава, зима 1937/38 г. (концерт, посвященный памяти Шимановского; сопрано — С. Корвин-Шимановская).

1921, ор. 46-bis. Слопевне (Słopiewnie) — пять песен для голоса и фортепиано на слова Ю. Тувима: 1. Словисень (Słowisień); 2. Зеленые слова; 3. Святой Франциск; 4. Калиновые усадьбы; 5. Ванда. В 1928 г. инструментованы для голоса с оркестром. Посв. Станиславе Корвин-Шимановской. Первые исп.: Париж, 20 мая 1922 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский); Львов, 27 октября 1922 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — Э. Штейнбергер); Варшава, 25 февраля 1924 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский).

1922, ор. 48. Три колыбельные для голоса и фортепиано на слова Я. Ивашкевича: 1. Тихо склонись над колыбелью...; 2. Пою морю, звездам и тебе...; 4. Белый диск луны... Посв. Элен Кан-Казелла.

1922—1923, ор. 49. Детские стихи (Rymy dziecięce) — 20 песен для голоса и фортепиано на слова К. Иллакович: 1. Засыпая; 2. Как лучше всего отогнать шершня; 3. Жилище; 4. Поросенок; 5. Сочельник; 6. Королевна выходит замуж; 7. Шмель и жук; 8. Святая Кристина; 9. Весна; 10. Колыбельная кукол; 11. Снегирь и сорока; 12. Печаль; 13. Визит корове; 14. Колыбельная Кшиси; 15. Кот; 16. Колыбельная куклы; 17. Мыши; 18. Злой Лейба; 19. Колыбельная гнедого коня; 20. Недостойный скворец. В рукописях композитора, находящихся во Львове, обнаружены ранее неизвестные варианты песен «Печаль» и «Шмель и жук», которые мы обозначили под ор. 49 № 7а и ор. 49 № 12а. Посв. — «Памяти Алюси», племянницы композитора. Первое исп.: Варшава, 25 февраля 1924 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский).

1924, б/ор. Народная гуральская песня для голоса и фортепиано. Позднее композитор включил ее в балет «Харнаси» (второй акт, № 6 с);
ор. 46. Король Рогер (Пастырь) — опера в трех действиях (1918—1924). Либретто К. Шимановского и Я. Ивашкевича. Посв. Дороти Джордан Робинсон. Первые исп.: Варшава, Большой театр, 19 июня 1926 г. (дирижер — Э. Млынарский, режиссер — А. Поплавский, художник — В. Драбик); Дуйсбург (Гер-

мания), 28 октября 1928 г. (дирижер — П. Драх, режиссер — А. Шум, художник — И. Шрёдер); Прага, 21 октября 1932 г. (дирижер — О. Острочил, режиссер — И. Мунцлингер, художник — В. Павлик); Палермо, Teatro Massimo, 22 апреля 1949 г. (дирижер — М. Межеевский, режиссер — Б. Хорович, художник — Ренато Гуттузо);

*Транскрипция:* Песнь Роксаны для скрипки и фортепиано. Обработка П. Коханьского (1926). Посв. Дороти Джордан Хадвик [Робинсон].

1924—1925, ор. 50. Двадцать мазурок для фортепиано: 1. Sostenuto, molto rubato; 2. Allegramente. Poco vivace; 3. Moderato; 4. Allegramente, risoluto; 5. Moderato; 6. Vivace con brio; 7. Poco vivace. Tempo oberka; 8. Moderato non troppo; 9. Tempo moderato; 10. Allegramente. Vivace. Con brio; 11. Allegretto; 12. Allegro moderato; 13. Moderato; 14. Animato; 15. Allegretto dolce; 16. Allegramente, vigoroso; 17. Moderato; 18. Vivace, agitato. Tempo oberka; 19. Poco vivace; 20. Allegramente. Con brio. Посв. Артуру Рубинштейну (№ 1—4); «Моему брату» [Феликсу Шимановскому] (№ 5—6); Збигневу Джевецкому (№ 7—8); Яну Сметерлину (№ 9—12); Ханне и Ярославу Ивашкевич (№ 13—16); Генриху Теплицу (№ 17—18); Проф. Адольфу Хыбиньскому (№ 19—20).

1925, ор. 51. Музыка к пятому акту драмы «Князь Потемкин» Т. Миciньского для малого симфонического оркестра. Первое исп.: Варшава, Театр имени Богуславского, 6 марта 1925 г. (режиссер — Л. Шиллер); концертное исп.: Варшава, 14 мая 1925 г. (дирижер — Г. Фительберг);

ор. 52. Колыбельная (La berceuse d'Aïtacho Enia) для скрипки и фортепиано. Посв. Дороти Джордан Робинсон;

ор. 44. Две песни басков для голоса и фортепиано на народные тексты: 1. Прекрасный месяц (Argizagi ederra); 2. Любимые золотые волосы (Maitiak bilhoa holli). Первое исп.: Варшава, 28 апреля 1926 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский).

б/ор. Романтический вальс для фортепиано. Посв. Эмилю Херцка. Первое исп.: Варшава, 6 ноября 1967 г. (Р. Смендзянка).

1925—1926, ор. 53. Кантата «Stabat Mater» для солистов (сопрано, альт, баритон), смешанного хора и оркестра на слова средневековой латинской секвенции в переводе Ю. Янковского. Посв. — «Памяти Изабеллы Кристаль». Первые исп.: Варшава, 11 января 1929 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, альт — Г. Леская, баритон — Э. Моссаковский, дирижер — Г. Фительберг); Познань, 7 марта 1929 г. (сопрано — Я. Муселевская, альт — С. Чеховская, баритон — Р. Хайсин, дирижер — В. Рачковский); Неаполь, март 1929 г. (дирижер — Ф. М. Наполитано).

1926, б/ор. Четыре польских танца для фортепиано: 1. Мазурка, Tempo di mazurka, animato; 2. Краковяк, Allegro grazioso; 3. Оберек, Vivace e agitato; 4. Полонез, Moderato;

ор. 54. Четыре песни для голоса и фортепиано на слова Дж. Джойса: 1. Друг нежный... (Gentle Lady...); 2. Спи спокойно... (Sleep now...); 3. Золотые волосы... (Lean out of the window...); 4. Голубка моя... (My love, my beautiful one...). Первое исп.: Варшава, 24 апреля 1928 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский).

1927, ор. 56. Второй струнный квартет: I. Moderato, dolce e tranquillo; II. Vivace scherzando; III. Lento. Посв. Ольгерду и Юлии Соколовским. Первое исп.: Париж, осень 1929 г.

1928, б/ор. Вокализ-этюд для голоса и фортепиано. Первое исп.: Варшава; 24 апреля 1928 г. (сопрано — С. Корвин-Шимановская, фортепиано — К. Шимановский).

1928—1929, б/ор. Шесть курпёвских песен для смешанного хора a cappella: 1. Гей, мои волы (Hej, wólki moje); 2. А кто там стучит? (A chtóz tam puka); 3. Слава Иисусу Христу (Niech Jezus Chrystus); 4. Ой, хлещу коня я... (Bzicem kunia..); 5. Готовься, моя девушка, к свадьбе (Wyrzundaj sie, dziwce moje); 6. Пан музыкант, просим вальс сыграть (Panie muzykancie, prosim zagrać walca). Посв. проф. Станиславу Казуро. Первое исп.: Варшава, 19 декабря 1928 г. (Польская народная капелла, дирижер — С. Казуро, № 1, 2).

1930, ор. 57. Veni, Creator (Гряди, создатель) для сопрано, смешанного хора, оркестра и органа на слова С. Выспяньского. Первое исп.: Варшава, 7 ноября

1930 г. на открытии Высшей музыкальной школы (сопрано — С. Корвин-Шимановская, дирижер — Г. Фительберг).

1931, ор. 55. Харнаси (1923—1931) — балет-пантомима в трех картинах для тенора, смешанного хора и оркестра по сценарию композитора и Е. М. Рытарда. Посв. Ирене Уорден. Первые исп. (сценические): Прага, Narodni Divadlo, 11 мая 1935 г. (дирижер — И. Харват, режиссер — И. Мунцлингер, хореограф — Е. Никольская, художник — В. Павлик); Париж, Grand Opéra, 27 апреля 1936 г. (дирижер — Ф. Гобер, хореограф — С. Лифарь, художник — И. Лорентович).

1932, ор. 58. Двенадцать курпёвских песен (1930—1932) для голоса и фортепиано на народные тексты: 1. Летели журавли (Lecioły zurazie). 2. Близится буря (Wysła burzycka); 3. Смотри, мама (Uwoz, mamò); 4. Над озером (U jezіorecka); 5. А у леса белые кони (A pod borem siwe kunie); 6. Ой, хлещу коня я (Bzicem kunia); 7. Срубленный дубок (Sciani dumbek); 8. Лети, голос, навстречу любимому (Leć, głosie, po rosie); 9. Скачи, мой конь (Zarzyjze, kuniu); 10. Еду темной ночкой (Ciamna nocka, ciamna); 11. Плыли рыбки, плыли (Wysły rybki, wysły); 12. Все своих дождались (Wsyscy przyjechali). Посв. — «Памяти моего брата Феликса»;
ор. 60. Четвертая концертная симфония (Symphonie concertante) для фортепиано и оркестра: I. Moderato (Tempo commodo), II. Andante molto sostenuto; III. Allegro non troppo. Посв. Артуру Рубинштейну. Первые исп.: Познань, 9 октября 1932 г. (фортепиано — К. Шимановский, дирижер — Г. Фительберг); Львов, 5 ноября 1932 г., Варшава, 11 ноября 1932 г., 18 декабря 1932 г., 7 апреля 1933 г. (фортепиано — К. Шимановский, дирижер — Г. Фительберг).

1932—1933, ор. 61. Второй концерт для скрипки с оркестром. Посв. — «Памяти большого Музыканта, моего дорогого, незабвенного друга Павла Коханьского». Первые исп.: Варшава, 6 октября 1933 г. (скрипка — П. Коханьский, дирижер — Г. Фительберг); Бостон, 30 декабря 1934 г. (скрипка — А. Сполдин, дирижер — С. Кусевицкий); Барселона, 23 апреля 1936 г. (скрипка — С. Френкель, дирижер — Э. Ансерме);
ор. 59. Литания деве Марии (1930—1933) — два фрагмента для сопрано, женского хора и оркестра на слова Е. Либерта. Первое исп.: Варшава, 13 октября 1933 г. (сопрано С. Корвин-Шимановская, дирижер — Г. Фительберг).

1933—1934, ор. 62. Две мазурки для фортепиано: 1. Moderato; 2. Allegretto grazioso. Посв. Виктору Казалé. Первое исп.: Лондон, начало ноября 1934 г. (концерт в доме В. Казалé, фортепиано — К. Шимановский).

## Литературные произведения*

### Статьи

* Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce [Заметки о современном состоянии музыкальной критики в Польше]. — Nowy Przegląd Literatury i Sztuki, 1920, № 2, t. 1, c. 215—235 [Ibid. in: 166, s. 31—51].

My splendid isolation [Моя великолепная изоляция]. — Kurier Polski, 1922, 26 listopada [Ibid. in: 166, s. 52—59].

Fryderyk Chopin [Фридерик Шопен]. — Skamander, 1923, № 28, s. 22—27; № 29/30, s. 106—110 [Ibid. in: 166, s. 170—185; см. также: 52, с. 27—37].

* O muzyce góralskiej [О гуральской музыке]. — Pani, 1924, № 8/9, s. 8—10. [Ibid. in: 178, s. 87—93].

Z życia muzycznego w Paryżu: 1. «Grupa sześciu» i Erik Satie. 2. Snobizm i talenty [Из музыкальной жизни Парижа: 1. «Шестерка» и Эрик Сати; 2. Снобизм и таланты]. — Wiadomości Literackie, 1924, 20 lipca, s. 2; 1924, 27 lipca, s. 2 [Ibid. in: 166, s. 86—95; см. также: 52, с. 38—44].

* Статьи, включенные (в отрывках или полностью) в настоящее издание (см. раздел «Шимановский и его окружение»), отмечены звездочкой.

Igor Strawiński [Игорь Стравинский]. — Warszawianka, 1924, 1 listopada [Ibid. in: 166, s. 96—101; см. также: 52, с. 45—47].

Maurice Ravel (Z okazji pięćdziesięciolecia od dnia urodzin) [Морис Равель (К 50-летию со дня рождения)]. — Muzyka, 1925, № 3, s. 94—96 [см. также; 52, с. 47—50].

Zagadnienie «ludowości» w stosunku do muzyki współczesnej (Na marginesie artykułu Béli Bartóka «U źródeł muzyki ludowej») [Проблема «народности» в современной музыке (В связи со статьей Белы Бартока «У истоков народной музыки»)]. — Muzyka, 1925, № 10, s. 8—13 [Ibid. in: 166, s. 77—85; см. также: 52, с. 50—55].

Drogi i bezdroża muzyki współczesnej [Дороги и бездорожье современной музыки]. — Muzyka, 1926, № 5, s. 203—205 [Ibid. in: 166, s. 102—106].

Romantyzm w muzyce [Романтизм в музыке]. — Muzyka, 1928, № 7/9, s. 132—137 [Ibid. in: 166, s. 139—147; см. также: 52, с. 56—62].

O romantyzmie w muzyce [О романтизме в музыке]. — Droga, 1929, № 1, s. 72—81, № 2, s. 160—165 [Ibid. in: 166, s. 148—169; см. также (с сокращениями): 52, с. 62—71].

Przedmowa do «Muzyki Podhala» S. Mierczyńskiego [Предисловие к «Музыке Подгалья» Станислава Мерчиньского]. — In: Mierczyński Stanisław. Muzyka Podhala. — Lwów, 1930, s. VII—XI [см. также: 52, с. 71—74].

Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie [Воспитательная роль музыки в обществе]. — Pamiętnik Warszawski, 1930, z. 8, s. 57—89 [Ibid. in: 166, s. 186—225; см. также (с сокращениями): 52, с. 74—98].

Zatarg o Wyższą Szkołę Muzyczną [Спор о Высшей музыкальной школе (в Варшаве)]. — Kultura, 1931, 29 listopada, s. 3 [Ibid. in: 166, s. 133—138].

Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne [Фридерик Шопен и современная польская музыка]. — La Revue Musicale, 1931, № 121, s. 398—402 [Ibid. in: Kompozytorzy polscy o Chopinie/Red. M. Tomaszewski. — Kraków: PWM, 1959, s. 152—157].

* «Muzyka góralska nieubłaganie, chociaż z wolna więdnie i zamiera... [Статья без названия, начинается словами: «Хоть и неспешно, но все же неумолимо увядает гуральская музыка»]. — Poradnik Muzyczny, 1947, № 2, s. 1—2 [Ibid. in: 178, s. 83—85].

* W sprawie «muzyki współczesnej» [К вопросу о современной музыке (фрагмент монографии)] [Ibid. in: 166, s. 107—118].

Pamięci Pawła Kochańskiego [Памяти Павла Коханьского]. — Wiadomości Literackie, 1934, 4 lutego, s. 4.

Wspomnienie o Paulu Dukasie [Воспоминание о Поле Дюка]. — Revue Musicale, 1936, № 166, s. 118 [см. также в кн.: 52, с. 100 (под названием «Памяти Поля Дюка»)].

Wstęp do pamiętnika [Вступление к мемуарам]. — Wiadomości Literackie, 1938, № 1, s. 1 [Ibid. in: 166, s. 23—30].

### Художественные произведения

* Efebos [Эфеб] — роман, 1917—1919. Рукопись сгорела в Варшаве в сентябре 1939 г. Несколько уцелевших фрагментов рукописи хранятся в архиве Шимановского *. Фрагменты опубликованы [99, s. 67—68; 62, wyd. 1, s. 89; wyd. 4, s. 87—88]. В октябре 1981 г. в Париже обнаружен раздел «Эфеба» под названием «Пир», который в свое время композитор подарил Б. Кохно. Подробнее об этом см. в журнале «Ruch muzyczny», 1982, № 10.

* Архив Шимановского, в котором находятся нотные рукописи, подлинники художественных и публицистических работ, переписка, помещается в Библиотеке Варшавского университета.

Kain [Каин] — литературный набросок. Рукопись — в архиве Шимановского.

Opowieść o włóczędze-kuglarzu i o siedmiu gwiazdach [Повесть о бродяге, фокуснике и семи звездах] — неоконченный литературный труд, который композитор писал в 1921 г. в Америке. Рукопись — в архиве Шимановского.

Tomek czyli Przygody młodego Polaka na łądach i morzach [Томек, или Приключения молодого поляка на суше и на море] — фантастический роман, написанный в 1921 г. во время пребывания в Америке. Фрагменты опубликованы в журналах: «Nowiny Literackie». 1947, № 3/4, s. 4; Ibid. in: «Robotnik», 1948, 27 marca (литературное приложение). Рукопись — в архиве Шимановского.

Стихотворения: 1. Ciszą się poi me serce [Тишиной наполняется сердце мое]; 2. Me słowa są zimne [От слов моих холодом веет]; 3. Miłość [Любовь]; 4. Odyseusz [Одиссей]; 5. Samotność [Одиночество]; 6. Słowa bezlitosne [Слова безжалостные]; 7. W łonie ziemi [В лоне земли]; 8. Wyznanie [Признание] 9. Mija to, co się nie ziści [Уходит неосуществимое]; 10. Z mądrych słów plotę wątły różaniec [Из умных слов...].

Стихотворение «Wyznanie» было опубликовано в журнале «Muzyka», 1952. № 3/4, s. 54—55; стихотворения «Mija to...», «Z mądrych słów...» — в книге Я. Ивашкевича [100, s. 269—270]. Рукописи — в архиве Шимановского.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *


Алейников Ю. 7
Александров Ан. Н. 85, 275
Алчевский И. А. 61
Альтберг Э. (Altberg E.) 283
Ансерме Э. 286
Араньи Е. (Arányi Y.) 103, 144
Арним А. (Arnim von A.) 282
Архимед 54
Асафьев Б. В. 61, 66, 140, 275
Астрюк И. (Astruc Y.) 103
Ауэр Л. С. 77, 142
Ахматова А. А. 40, 257

Балановская Л. Н. 6, 78
Бандровская-Турская Э. (Bandrowska-Turska E.) 32, 108, 109, 145, 283
Баренбойм Л. А. 135
Баронч С. (Barącz S.) 231, 282
Барт Г. (Barth H.) 55
Барток Б. 80, 88, 144, 152, 164, 182, 189, 196
Бартошевич А. (Bartoszewicz A.) 225, 232, 270, 284
Барцевич С. (Barcewicz S.) 17, 136
Бах И. С. 25, 41, 48, 49, 50, 57, 139, 188
Бацевич Г. (Bacewicz G.) 186, 199
Бегас Б. (Biegas B.) 50, 139
Беднарчик Ф. (Bednarczyk F.) 120, 146
Беляев В. М. 276
Беляева Л. 6
Берг А. 141
Берент В. (Berent W.) 20, 40, 137, 170, 172, 257, 260, 281
Берлиоз Г. 167
Бетге Г. 282
Бетховен Л. ван 6, 48, 49, 50, 57, 58, 75, 77, 78, 90, 140
Бжозовский С. (Brzozowski S.) 170
Бирбаум О. (Bierbaum O. J.) 153, 257, 282
Блуменфельд И. М. 135
Блуменфельд М. М. 135
Блуменфельд М. Ф. 135
Блуменфельд Сигизмунд Мих. 135
Блуменфельд Станислав Мих. 135
Блуменфельд Ф. М. 6, 135, 139, 142, 152
Блуменфельды 35, 135, 141
Бобровский В. П. 160
Боденштедт Ф. (Bodenstedt F.) 40, 153, 257, 266, 282
Бодлер Ш. 141


* Составил А. К. Модин.

Бой-Желеньский Т. (Boy-Żeleński T.) 205
Болеславский Р. (Bolesławski R.) 284
Борковская-Диль Э. (Borkowska-Diehl E.) 211
Бородин А. П. 8, 58
Борщ Е. 78
Бочкарева О. 275
Брамс И. 25, 57, 60, 73, 77, 139, 140
Браудо Е. М. 61, 139, 275
Брентано К. (Brentano C.) 282
Бузони Ф. 55
Буланже Н. (Boulanger N.) 138, 186
Бульке К. (Bulcke K.) 282
Буркхардт Я. (Burkhardt J.) 173
Былицкий Ф. (Bylicki F.) 168, 170
Бэлза И. Ф. 3, 7, 275, 277
Бюлов Г. фон 78

Ваврытко В. (Wawrytko W.) 113, 122
Вагнер Р. 25, 28, 42, 45, 48, 49, 60, 78, 85, 86, 87, 132, 154, 156, 157, 161, 167, 168, 171, 175, 186, 196
Валлек-Валевский Б. (Wallek-Walewski B.) 171
Вальдорф Е. (Waldorff J.) 2, 148, 278
Вальмалет де М. (Valmalète de M.) 132, 148
Вебер К. М. 58
Ведерников А. И. 24, 27, 32
Вейсберг Ю. Л. 59, 61
Веласкес Д. 47
Велецкая Н. Н. 275
Венявский Г. 17
Веприк А. М. 107, 145, 276
Верлен П. 12, 141
Вертхайм Ю. (Wertheim J.) 170
Вехович С. (Wiechowicz S.) 181, 204, 205, 211
Вечей Ф. 144
Вигман М. 127, 147
Вийермоз Э. (Vuillermoz E.) 129
Вильгельми А. 106
Виотти Дж. Б. 17
Виткевич Станислав (Witkiewicz S.) 110, 116, 143, 146, 169, 173, 174, 175, 177, 178
Виткевич Станислав Игнацы (псевд. Виткацы; Witkiewicz S. I., Witkacy) 92, 110, 112, 143, 187, 280, 281
Владислав IV 35
Воан-Уильямс Р. 144
Возачиньская А. (Wozaczyńska A.) 208
Войткевич В. (Wojtkiewicz W.) 153
Войтович Б. (Woytowicz B.) 186
Вольф Х. 57
Волынский Э. 5, 163, 230, 276
Выспяньский С. (Wyspiański S.) 38, 51, 132, 135, 136, 137, 138, 140, 153, 168, 175, 184, 257, 260, 282, 285
Вычулковский Л. (Wyczółkowski L.) 168

Гайдн И. 182
Гайсинский А. Г. 79, 141
Гайсинский Б. А. 6, 78
Ганш Э. 11
Гаук А. В. 135
Гезике Ф. (Hoesick F.) 10
Гете И. В. 173
Гешелин Э. А. *см.* Чернецкая-Гешелин Э. А.
Гжибовская-Домбровская К. (Grzybowska-Dąbrowska K.) 120, 147, 278
Гжимала-Седлецкий А. (Grzymała-Siedlecki A.) 205
Глаз 22
Глинка М. И. 10
Глиэр Р. М. 59
Гобер Ф. (Gaubert Ph.) 89, 283, 286
Годовский Л. (Godowski L.) 55, 139, 147
Гольденвейзер А. Б. 107, 145, 276
Гольдфельд В. М. 3, 6, 7, 77, 141, 277, 284
Гомер 26, 132
Гонсеница Ю. (Gąsienica J.) 118
Гораций 140
Горовиц В. С. 84. 85, 135, 142
Горчицкая И. (Gorczycka I.) 273, 278
Горчицкая М. 186
Горький А. М. 136, 138
Госьценьская М. (Gościeńska M.) 230
Гофмансталь фон Г. 87
Градштейн А. 148
Градштейн Л. (Gradstein L.) 21, 111, 130, 147, 148, 278
Григ Э. 37, 45
Гринберг М. И. 135
Громадский Б. (Gromadzki B.) 12, 26, 39, 56. 137, 281
Гроссман М. (Буба; Grossmann M.) 281
Груберский Э. (Gruberski E.) 204
Грубож Ю. 122
Грэйф М. (Greif M.) 259, 282
Губерман Б. (Huberman B.) 32
Гуно Ш. 48
Гурский А. (Gurski A.) 169, 174
Гуттузо Р. 285

Давыдов В. Л. 136
Давыдов Д. Л. 38, 136, 262, 283
Давыдов Л. В. 38, 136

Давыдова М. 283
Давыдова (Гудим-Левкович) Н. М. 38, 55, 282
Давыдовы 38, 39
Дворжак А. 182
Дебюсси К. А. 25, 31, 39, 41, 85, 89, 90, 139, 159, 160, 162, 196
Делакруа Э. 11
Демель Р. (Dehmel R.) 40, 137, 153, 172, 257, 258, 259, 282
Держановский В. В. 71, 276
Дерман Ф. (Dörmann F.) 20, 38, 283
Дешевов В. М. 6, 78, 141
Джевецкий З. (Drzewiecki Z.) 278, 285
Джойс Дж. 258, 264, 267, 269, 285
Джордан Робинсон Д. 126, 147, 284, 285
Дионисий 54
Добош А. (Dobosz A.) 283
Драбик В. (Drabik W.) 284
Драпер П. (Draper P.) 139
Драх П. (Drach P.) 285
Дубравин Ю. 7
Дубянский А. М. 60, 61, 65, 66, 67, 71, 77, 135, 139, 141, 282, 283
Дуниковский К. (Dunikowski K.) 153, 168
Дюка П. (Dukas P.) 147, 167
Дягилев С. П. 40, 43, 73, 92, 139, 144, 147

Енджеевская-Солтыс Г. 229
Ерохин А. 275

Желеньский В. (Żeleński W.) 52, 53, 139, 151
Жеромский С. (Żeromski S.) 40, 51, 110, 137, 153, 168
Жид А. (Gide A.) 74
Житомирский Д. В. 276
Жорж А. 129
Жоскен де Пре 182
Жук И. А. 32, 109, 145

Завирский М. (Zawirski M.) 42, 48
Залевский Т. (Zalewski T.) 95, 133, 143, 281
Замойский А. (Zamoyski A.) 111, 112, 145, 153
Заремба Ю. (Zarębski J.) 8, 10
Зборовский Ю. (Zborowski J.) 111, 112, 130, 145, 178, 211
Збышевский Ф. (Zbyszewski F.) 281
Зегадлович Э. (Zegadłowicz E.) 177
Зелинский Т. А. 197, 281
Зелиньский Ф. Ф. (Т.) (Zieliński T.) 19, 21, 72, 140, 174
Зилоти А. И. 5, 59, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 136, 140, 276, 283

Иванов Вяч. И. 174
Иваньский А. (Iwański A.) 76, 80, 90, 101, 141, 225, 226, 283
Ивашкевич А. (Iwaszkiewicz H.) 15, 16, 124, 147, 219, 285
Ивашкевич Б. 37, 136
Ивашкевич Я. (Iwaszkiewicz J.) 3, 12, 15, 20, 21, 22, 23, 36, 37, 38, 53, 58, 60, 71, 72, 73, 76, 83, 92, 112, 122, 124, 130, 135, 136, 143, 146, 147, 159, 164, 174, 198, 199, 211, 222, 226, 257, 259, 261, 264, 266, 267, 269, 270, 278, 284, 285, 288
Ивашкевичи 35, 113, 135
Игумнов К. Н. 106
Ижиковский К. (Irzykowski K.) 170
Изаи Э. 142
Иллакович К. (Iłłakowicz K.) 163, 230, 232, 241, 264, 284
Ильницкая Я. (Ilnicka J.) 10

Йотейко Т. (Joteyko T.) 170

Казале В. (Casalet V.) 286
Казелла А. (Casella A.) 23, 142
Казуро С. (Kazuro S.) 144, 285
Калениченко А. П. 5, 164
Кальдара А. 182
Каменский А. Д. 109, 145
Кан-Казелла Э. (Kahn-Casella H.) 89, 142, 284
Каратыгин В. Г. 27, 60, 84, 139, 276
Карлович М. (Karłowicz M.) 8, 9, 10, 11, 14, 17, 42, 44, 45, 61, 137, 139, 152, 153, 154, 168, 169, 170, 171, 172
Карницкая М. (Karnicka M.) 284
Карпович 113
Карраччи 47
Карсавина Т. П. 58
Каспрович Я. (Kasprowicz J.) 36, 37, 51, 136, 153, 168, 172, 177, 183, 221, 257, 260, 281
Кассерн Т. (Kassern T.) 181, 183
Квасьневский (Kwaśniewski) 204
Квятковский Е. (Kwiatkowski J.) 173
Клемм Э. (Klemm E.) 156, 279
Клехнёвская А. (Klechniowska A.) 14, 47, 138
Клечиньский Я. (Kleczyński J.) 116, 117, 146, 202
Колосова Н. 78
Кольберг О. (Kolberg O.) 116, 146
Комте-Вильгоцкая А. (Comte-Wilgocka A.) 284
Кондрацкий М. (Kondracki M.) 178, 179, 180, 181, 183, 186
Коперник Н. 183
Корвин-Шимановская А. *см.* Шимановская А.
Корвин-Шимановская С. (Korwin-Szymanowska S.) 14, 16, 36, 37, 82, 102, 103, 126, 131, 136, 141, 221,

225, 228, 229, 232, 256, 257, 268, 279, 281. 282, 283, 284, 285, 286
Корвин-Шимановский М. 35
Корвин-Шимановский С. 35, 36, 37, 38, 135
Корвин-Шимановский Ю. 35
Корто А. (Cortot A.) 283
Корытовская Б. (Korytowska B.) 211
Котлер Н. Р. 276
Коутс А. (Coates A.) 283
Кохановский Я. (Kochanowski J.) 270
Коханьская З. (Kochańska Z.) 3. 18, 69, 76, 77, 82, 83, 88, 89, 92, 94, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 122, 139, 140, 144, 222, 224, 225, 226, 227, 232, 278, 283
Коханьский П. О. (Kochański P.) 3, 6, 18, 22, 59, 61, 68, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 79, 82, 83, 89, 92. 99, 102, 103, 104, 106, 122, 139, 140, 141, 142, 144, 170, 203, 221, 225, 227, 281, 282, 283, 284, 285, 286
Кохно Б. 5, 287
Красиньский З. (Krasiński Z.) 147
Крашевский Ю. И. (Kraszewski J.) 103, 144
Крейнина Ю. В. 3, 5
Кремлев Ю. А. 276
Кристаль Б. (Krystall B.) 222. 270
Кристаль И. (Krystall I.) 222, 270
Кузнецов К. А. 109, 145, 276
Кусевицкий С. А. 27, 42, 59, 60, 62, 68, 71, 103, 104, 136, 144, 286
Кшевиньский-Машиньский Ю. 282
Кшептовские 112
Кшептовский-Сабала Я. 110, 112, 116, 117, 145, 190, 192, 193

Ландовская В. 170
Левина Н. 276
Лейхтентритт Г. (Leichtentritt H.) 198
Ленин В. И. 143
Лермонтов М. Ю. 15
Леская Г. (Leska H.) 285
Леснодорский З. (Leśnodorski Z.) 104, 144
Лесьмян Б. (Leśmian B.) 170, 172, 177
Лехонь Я. (Lechoń J.) 128, 132, 147
Либерт Е. (Liebert J.) 256, 286
Липиньский К. (Lipiński K.) 17
Липянский А. 6, 78
Лисса З. 267, 276, 279
Лист Ф. 8, 13, 38, 60, 85, 142, 167
Лифарь С. (Lifar S.) 127, 128, 129, 147, 199, 211, 286
Лобачевская С. (Łobaczewska S.) 196. 198, 203, 267, 279
Лорентович И. (Lorentowicz I.) 127, 129, 147, 286
Луначарский А. В. 12
Лысенко О. Н. 276
Любомирский В. (Lubomirski W.) 22, 138, 140, 283
Лякс Ш. (Laks S.) 186

Маклякевич Я. (Maklakiewicz J.) 181, 183
Малер Г. 86
Малишевский В. (Maliszewski W.) 168
Мальчевский Р. (Malczewski R.) 106, 129, 144
Мальчевский Я. (Malczewski J.) 144, 153, 168
Маринетти Ф. Т. 116, 146
Маркевич Л. (Markiewicz L.) 4, 164, 279
Мартынов И. И. 276
Масканьи П. 48
Массне Ж. 48
Матейко Я. (Matejko J.) 103, 135
Махницкая М. (Machnicka M.) 130, 148
Мацеевский Р. (Maciejewski R.) 181, 186
Машистов А. 258
Маяковский В. В. 40, 257
Межеевский М. (Mierzejewski M.) 134, 285
Мельцер Г. (Melcer H.) 45, 138, 143, 168
Мендельсон Ф. 17, 167
Менухин И. 106
Мерчиньский С. (Mierczyński S.) 111, 112, 113, 114, 117, 118, 145, 178, 190, 191, 192, 195, 199, 201, 287
Метерлинк М. 39, 40
Метнер Н. К. 6, 63
Мехоффер Ю. (Mehoffer J.) 153, 168
Мийо Д. 89
Микетта Я. (Miketta J.) 144, 198, 206
Мильштейн Н. М. 84, 85, 142
Мильштейн Я. И. 276
Мириам (псевд. З. Пшесмыцкого; Miriam) 168
Михаловский К. (Michałowski K.) 10, 228, 279
Мициньский Т. (Miciński T.) 20, 23, 81, 110, 126, 141, 153, 159, 170, 172, 173, 174, 224, 257, 258, 259, 260, 261, 265, 266, 282, 285
Мицкевич А. (Mickiewicz A.) 82, 184, 269
Млынарский Э. (Młynarski E.) 44, 222, 223, 283, 284
Моджеевская Х. (Modrzejewska H.) 110

Мольер Ж. Б. 81, 284
Момберт А. (Mombert A.) 40, 153, 257, 282
Монтё П. (Monteux P.) 103, 125, 144, 147
Монюшко С. 8, 9, 10, 24, 51, 52, 139, 143, 167, 168, 171
Моравский Э. (Morawski E.) 104, 144, 168
Моссаковский Э. (Mossakowski E.) 134, 285
Мотылевская Б. (Motylewska B.) 196
Моцарт В. А. 16, 20, 49, 105, 188
Мруз (Mróz z Poronina) 114
Муди А. (Moodie A.) 283
Мунцлингер И. (Munclinger J.) 285, 286
Муратов 72
Мурильо Б. Э. 47
Муселевская Я. (Musielewska J.) 285
Мусоргский М. П. 78
Мыцельский З. (Mycielski Z.) 122, 181, 182, 279
Мясковский Н. Я. 24, 71, 265, 276

Наполитано Ф. М. (Napolitano F. M.) 285
Невядомский С. (Niewiadomski S.) 96, 143, 168, 176, 215
Недбал О. (Nedbal O.) 282
Нейгауз Г. Г. 3, 6, 12, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 36, 37, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 55, 61, 63, 69, 76, 77, 78, 79, 93, 106, 135, 136, 138, 140, 141, 144, 276, 277, 281, 282, 283
Нейгауз Г. В. 9, 35, 48, 77, 135
Нейгауз М. Г. 24
Нейгауз Н. Г. 6, 12, 22, 36, 42, 48, 69, 135, 138, 276, 281
Нейгаузы 35, 135, 141
Нестьев И. В. 7, 153, 276
Нижинский В. Ф. 58
Никиш А. 56
Никольская Е. 286
Никольская И. И. 3, 4, 6, 7, 25
Ницше Ф. 12, 40, 76, 172, 173
Новацкий К. (Nowacki K.) 178, 199
Нововейский Ф. (Nowowiejski F.) 168
Норвид 172
Носковский З. (Noskowski Z.) 9, 10, 12, 14, 17, 42, 43, 45, 48, 52, 53, 136, 137, 151, 152, 167, 171, 281

Оборин Л. Н. 107, 145, 276
Оброхта 120
Оброхта Б. (Obrochta B., Bartek, Bartuś 110, 112, 113, 114, 117, 118, 120, 145, 166, 190, 199
Одоевский В. Ф. 10
Озиминьский Ю. (Ozimiński J.) 282, 283, 284
Олингтон (Alington N. G. H. S.) 284
Онеггер А. 23, 141
Опеньский Г. (Opieński H.) 170
Ордыньский Р. (Ordyński R.) 94, 121, 122, 143
Оркан В. (наст. имя и фам. Смеречиньский Ф.; Orkan W.) 110, 127, 147, 175
Орф А. (Orff A.) 86
Оссовский А. В. 276
Острецов А. А. 109, 145, 276
Острочил О. (Ostrčil O.) 285
Охлевский Т. (Ochlewski T.) 8, 280

Павлик В. (Pavlik V.) 285, 286
Паганини Н. 6, 78, 284
Падеревский И. Я. (Paderewski I. J.) 49, 59, 138, 139, 145, 168
Пакет А. (Paquet A.) 40, 153, 282
Палестер Р. (Palester R.) 134, 181, 186
Палестрина 182
Пасхалов В. В. 272
Перголези Дж. 182
Перковский П. (Perkowski P.) 144, 186
Петри (Petri) Э. 31
Пиварский А. (Piwarski A.) 231
Пилецкий И. (Pilecki I.) 170
Пининьский Л. (Piniński L.) 168
Пинкварт М. (Pinkwart M.) 211, 280
Платон 74
Подраза-Квятковская М. (Podraza-Kwiatkowska M.) 173, 260
Познаньская-Ландсбергер И. (Poznańska-Landsberger I.) 21, 22, 148
Полé (Paulet) 283
Полиньский А. (Poliński A.) 22, 49, 138, 171
Полиньяк 270
Поплавский А. (Popławski A.) 284
Пракситель 115
Прокофьев Г. 276
Прокофьев С. С. 5, 6, 25, 59. 61, 62, 84, 85, 89, 90, 109, 133, 136, 139, 141, 142, 196
Пронашко, братья (Pronaszko) 177
Пронашко З. (Pronaszko Z.) 187
Пруст М. 74
Прюньер А. (Prunières H.) 84, 141, 283
Пузенкин С. 5
Пуччини Дж. 48, 224
Пушкин А. С. 38
Пшерва-Тетмайер К. *см.* Тетмайер К.
Пшибышевская Д. (Przybyszewska D.) 36, 136

Пшибышевский Б. С. 107, 145, 276
Пшибышевский С. (Przybyszewski S.) 36, 136, 145, 168
Пэйтер У. (Патер; Pater W.) 92, 143, 174

Равель М. 25, 80, 84, 85, 139, 144, 147, 159, 160, 262
Райхман А. (Rajchman A.) 45
Рафаэль 47
Рахманинов С. В. 4, 6, 63, 142, 160, 265
Рачиньский Б. (Raczyński B.) 171
Рачковский В. (Raczkowski W.) 285
Регер М. 25, 29, 30, 31, 45, 56, 57, 58, 60, 61, 108, 137, 139, 154, 156
Реймонт В. С. (Reymont W. S.) 168
Рени Г. 47
Римский-Корсаков А. Н. 59, 61
Римский-Корсаков Н. А. 10, 12, 40, 61
Риттер А. (Ritter A.) 259, 282
Рихтер С. Т. 24, 26, 27, 32
Робинсон Джордан Д. *см.* Джордан Робинсон Д.
Роговский Л. (Rogowski L.) 170
Родзиньский А. (Rodziński A.) 125, 133, 147
Розенцвейг Ю. (Rosenzweig J.) 49
Розеншток И. (Rosenstock J.) 86, 283
Рой, семья (Roj) 113
Рой-Рытард Х. (Roj-Rytard H.) 114, 146, 200, 206
Россини Дж. 167, 182
Ростишевская А. (Rościszewska A.) 283
Ростишевский К. (Rościszewski K.) 36, 135
Рубенс П. П. 47
Рубинштейн А. (Rubinstein A.) 3, 22, 36, 38, 39, 40, 42, 43, 55, 56, 58, 59, 74, 79, 82, 83, 88, 92, 110, 136, 137, 139, 142, 170, 221, 224, 280, 281, 282, 283, 285, 286
Рудзиньский В. (Rudziński W.) 9
Ружицкий Л. (Różycki L.) 9, 12, 17, 42, 43, 44, 45, 46, 137, 138, 144, 152, 153, 154, 170, 171
Руми Джалаледдин 15, 23, 159, 174, 259, 283
Руше Ж. (Rouché J.) 84, 127, 142
Рыдель Л. (Rydel L.) 139
Рытард М. (Е.) (наст. фам. Козловский; Rytard J. M.) 113, 146, 222, 280, 286
Рытель П. (Rytel P.) 22, 96, 143, 176

Сабала *см.* Кшептовский-Сабала
Сабанеев Л. Л. 89, 143, 276
Сайн-Витгенштейн К. 38
Сальмон А. 129
Сампиньи де (Sampigny de) 89, 283
Санд Ж. 10
Свежиньский М. 171
Сенкевич Г. 103, 110
Серов А. Н. 10
Сигети И. (Szigeti J.) 106, 144
Сикорский К. (Sikorski K.) 8, 144
Скаржиньский Т. (Skarżyński T.) 205
Скарлатти А. 182
Скерковский В. (Skierkowski W.) 147, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214
Склифосовский Н. В. 35
Скоропадский П. П. 77
Скочиляс В. (Skoczylas W.) 127, 147, 177
Скрябин А. Н. 4, 6, 12, 13, 15, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 43, 44, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 77, 85, 89, 90, 139, 140, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 167, 196
Словацкий Ю. 137, 139
Слонимский А. (Słonimski A.) 184, 216
Смендзянка Р. (Smendzianka R.) 285
Сметерлин Я. (Smeterlin J.) 125, 147, 223, 285
Собаньская М. (Sobańska M.) 90
Соколовская Ю. (Sokołowska J.) 285
Соколовский О. (Sokołowski O.) 124, 285
Сократ 75
Соловьев В. С. 173, 174
Солтыс А. М. (Sołtys A. M.) 16, 229, 283
Сорабджи К. (Sorabji K.) 141
Сорокин К. С. 275
Софокл 50
Списак М. (Spisak M.) 186
Списс С. (Spiess S.) 42, 43, 44, 53, 58, 76, 137, 221, 223, 224, 225, 226, 231, 233, 280, 282
Сполдин А. (Spalding A.) 144, 286
Стажиньский Ю. (Starzyński J.) 11, 177, 187
Станислав Август 35
Станиславский Я. (Stanisławski J.) 153
Старчевский Ф. (Starczewski F.) 170
Статковский Р. (Statkowski R.) 168
Стафф Л. (Staff L.) 143, 170
Стеншевский Я. (Stęszewski J.) 5, 148, 207, 214
Стеффани А. 182
Стоевский З. (Stojowski Z.) 168
Стоиньский С. (Stoiński S.) 225
Стоковский Л. 89, 103, 142, 283
Столярский П. С. 142
Стравинский И. Ф. 4, 25, 26, 27, 30,

31, 43, 58, 59, 61, 71, 73, 79, 80, 84, 90, 93, 108, 136, 141, 159, 164, 176, 182, 185, 196, 198
Стрыеньская З. (Stryjeńska Z.) 111, 118, 146
Стрыеньский К. (Stryjeński K.) 111
Сшеминьский В. (Strzemiński W.) 187
Сувчинский П. П. 59, 61
Сыгетыньский А. (Sygietyński A.) 169, 170

Тагор Р. 59, 85, 141, 159, 259, 262, 267, 284
Тананаева Л. 177, 276
Танеев С. И. 13, 265
Тансман А. (Tansman A.) 181, 186, 280
Тараева Г. Р. 5, 153, 276
Таранов Г. П. 135
Тарнавецкая М. П. 5, 276
Татар Е. (Tatar J.) 118
Таубе А. (Taube A.) *см.* Шимановская А.
Таубе Артур 101, 102, 144, 280
Таубе М. 36, 38, 135
Теплиц Г. (Toeplitz H.) 285
Тетмайер К. (Przerwa-Tetmajer K.) 12, 20, 110, 115, 116, 118, 123, 127, 146, 153, 168, 172, 175, 256, 257, 258, 260, 281
Тимофеев Г. Н. 67, 140, 276
Томашевский М. (Tomaszewski M.) 196, 288
Тувим Ю. 5, 79, 92, 143, 163, 194, 229, 232, 259, 264, 266, 284
Турчиньский Ю. (Turczyński J.) 145
Тшчиньский Т. (Trzciński T.) 171
Тюнеев Б. Д. 65, 70, 140, 276, 277

Уминьская Э. (Umińska E.) 145
Унеховский Л. (Uniechowski L.) 71, 140
Униловский З. (Uniłowski Z.) 105, 144
Уорден И. (Warden I.) 126, 147, 286

Фактор Э. (Faktor E.) 282
Фальке Г. (Falke G.) 257, 282
Фалья де М. 80, 152
Фарбштейн А. 147, 277
Фарьяшевская И. (Faryaszewska I.) 134
Фейхт И. (Feicht H.) 8
Феокрит 54
Ферхеген (Verhegen) 86
Фительберг Г. (Fitelberg G.) 9, 16, 19, 22, 26, 36, 37, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 55, 56, 61, 90, 91, 99, 100, 109, 136, 137, 138, 139, 144, 145, 152, 154, 170, 171, 221, 223, 224, 226, 233, 234, 282, 283, 284, 285, 286
Фительберг Е. (Fitelberg J.) 186
Фишер А. (Fischer A.) 275, 278
Флобер Г. 173
Франк С. О. 77, 167
Франциск 173
Фредро-сын (Fredro) 36, 135
Френкель С. (Frenkiel S.) 286
Фридрих II 73

Хавель Я. В. (Hawel J. W.) 26
Хадвик Д. Д. *см.* Джордан Робинсон Д.
Хайсин Р. (Heising R.) 285
Халубиньский Т. (Chałubiński T.) 201
Харват Й. (Charvat J.) 286
Хафиз 159, 174, 224, 225, 259, 282
Хвистек Л. 280
Хельман З. (Helman Z.) 4, 166, 194, 201, 278
Херцка Э. (Hertzka E.) 71, 76, 82, 84, 88, 140, 285
Хеффин (Hoeffin) 86
Хиндемит П. 13, 24
Хожица В. (Horzyca W.) 206
Холопов Ю. Н. 7
Хоминьский Ю. М. (Chomiński J. M.) 17, 203, 206, 277, 281
Хорович Б. (Horowicz B.) 285
Хороманьский М. (Choromański M.) 144, 216, 218, 227
Хух Р. (Huch R.) 282
Хыбиньский А. (Chybiński A.) 21, 26, 44, 45, 47, 49, 56, 57, 111, 112, 117, 123, 138, 166, 170, 178, 179, 206, 222, 226, 277, 285
Хылиньская Т. (Chylińska T.) 4, 6, 7, 152, 232, 277, 278, 279, 280

Цибульская Ю. Г. 5, 165, 277
Цицерон М. Т. 140
Цфасман А. Н. 135

Чайковская А. И. 136
Чайковский П. И. 17, 25, 28, 38, 45, 60, 135, 136, 142
Чапская А. (Czapska A.) 283
Челлини Б. 173
Черепнин Н. Н. 58
Чернецкая-Гешелин Э. А. 61, 70, 140
Чеховская С. (Czechowska S.) 285
Чижевский Т. (Czyżewski T.) 177, 184
Чижовский К. А. (Czyżowski K. A.) 284

Шабельский Б. (Szabelski B.) 183
Шабраньская Э. (Szabrańska E.) 134
Шаловский А. (Szałowski A.) 186
Шантырь Г. М. 277
Шарпантье Г. 167

Шекспир В. 50, 75
Шелиговский Т. (Szeligowski T.) 181, 183, 186
Шелюто А. (Szeluto A.) 17, 42, 44, 46, 138, 152, 170
Шенберг А. 61, 86, 88, 89, 137, 139
Шестов Л. 174
Шиллер Л. (Schiller L.) 3, 81, 126, 127, 128, 141, 143, 147, 284, 285
Шимановская А. (Таубе А.) 5, 35, 38, 76, 82, 120, 126, 133, 135, 141, 144, 204, 212, 280, 281, 283
Шимановская Анна (Нуля) 37, 38, 76, 136
Шимановская З. (Szymanowska Z.) 40, 69, 72, 102, 137, 140, 144, 147, 262, 266, 267, 280, 283, 284
Шимановская Ю. 23
Шимановская-Бартошевич С. *см.* Корвин-Шимановская С.
Шимановский В. 153
Шимановский Ф. 26, 36, 37, 38, 44, 124, 130, 135, 138, 147, 282, 285
Шлембах И. (Schlembach J.) 86
Шмитт Ф. (Schmitt F.) 84, 141
Шмитц Р. Е. (Schmitz R. E.) 92, 143
Шопен Л. 10
Шопен Ф. 8, 9, 10, 11, 12, 24, 25, 27, 28, 29, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 57, 58, 60, 66, 67, 75, 89, 98, 104, 107, 108, 132, 134, 136, 138, 139, 151, 152, 154, 167, 168, 169, 171, 174, 175, 177, 182, 196, 197, 198, 215, 216, 217
Шопский Ф. (Szopski F.) 45, 100, 138, 171, 280
Шостакович Д. Д. 25, 276
Шрёдер И. (Schröder J.) 285
Шрейер И. 198
Шрекер Ф. (Schreker F.) 86, 88
Штейнбергер Э. (Steinberger E.) 284
Штомпка Г. (Sztompka H.) 108, 145
Штраус Р. 25, 27, 30, 39, 42, 43, 45, 56, 57, 60, 61, 67, 80, 85, 86, 87, 88, 89, 108, 136, 137, 142, 154, 156, 157, 158, 171, 175, 224
Шуберт Ф. 106, 139, 167, 182
Шульц Б. (Schulz B.) 187
Шум А. (Schum A.) 285
Шуман Р. 60, 77, 78, 167

Эврипид 72, 284
Эккерман И. П. (Eckermann J. P.) 173
Эльснер Ю. 10, 17
Энеску Д. 152
Эсхил 282

Юдин Г. 277
Юзефович В. А. 277
Юргенсон Б. П. 5, 60, 70, 71, 140
Юшчак В. (Juszczak W.) 168

Яворская З. (Jaworska Z.) 207
Яначек Л. 152
Янковский Ю. (Jankowski J.) 94, 270, 285
Ясеньский Б. (Jasieński B.) 181
Ясеньский Ф. (Jasieński F.) 169, 171, 278
Яхимецкий З. (Jachimecki Z.) 13, 49, 138, 170, 171, 215, 219, 220, 221, 224, 278, 282
Bacewicz W. 280
Baranowicz Z. 277
Biegański K. 277
Błażkow I. (Блажков И.) 277
Bronowicz-Chylińska T. *см.* Хылиньская Т.
Chłopicka R. 277
Dąbek S. 278
Dąbrowska K. *см.* Гжибовская-Домбровская К.
Elsnerówna E. 278
Gliński M. (Глиньский М.) 278
Golachowska S. (Голяховская С.) 278
Golachowski S. (Голяховский С.) 278
Harley-Pukińska H. 278
Helman A. 278
Jahnke Z. 278
Jarociński S. 278
Jasińska E. 278
Kędra A. 278
Kiełpiński A. 279
Kisielewski S. 279
Maciejewski B. 279
Malinowski W. 279
Nałkowska Z. (Налковская З.) 279
Neuer A. 279
Olędzki S. 279
Olkuśnik J. 279
Opalski J. 279
Pianko G. 280
Regamey K. 280
Reiss J. 280
Sant-Foix G. de 16
Schaefer H. 280
Schäffer B. 280
Sitowski Z. 278
Smoter J. 280
Stromenger K. 280
Stuckenschmidt H. H. 280
Swolkień H. 280
Szermentowski E. 280
Śledziński S. 280
Świder J. 280
Świerzewski S. 280
Wroński W. 9
Wyka K. 280

## СОДЕРЖАНИЕ


От составителей . . . . . 3

*И. Бэлза.* Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры . . 8

*Г. Нейгауз.* [Великий польский музыкант] . . . 24

**ШИМАНОВСКИЙ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ**
(перевод польских текстов *Д. Ухова*)

I Тимошовка . . . . . 35
II Годы учения и странствий . . . . . 42
III Шимановский и Россия . . . . . 59
IV На вершине славы . . . . . 79
V Закопане . . . . . 110
Комментарии . . . . . 135

**СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ**

*И. Никольская.* Творческий путь Кароля Шимановского 151

*Т. Хылиньская.* Шимановский и художественные искания «Молодой Польши» (перевод с польского *Д. Ухова*) . . . . . 167

*З. Хельман.* Кароль Шимановский и польская музыка между двумя мировыми войнами (перевод с польского *Д. Ухова*) . . . . . 176

*Ю. Цибульская.* Кароль Шимановский и музыкальный фольклор Подгалья . . . . . 188

*Я. Стеншевский.* Курпёвский фольклор в творчестве Кароля Шимановского (перевод с польского *Д. Ухова*) . . . . . 203

*Л. Маркевич.* Кароль Шимановский о специфике композиторского творчества (перевод с польского *Д. Ухова*) . . . . . 214

*М. Тарнавецкая.* Неизвестные автографы Шимановского. К вопросу о методе творческой работы композитора . . . . . 228

*Г. Тараева.* О вокальном творчестве Кароля Шимановского . . . . . 255

*А. Калениченко.* О фольклорных истоках «Stabat Mater» Кароля Шимановского . . . . . 269

Литература . . . . . 275

Сочинения Кароля Шимановского . . 281
Музыкальные произведения . . . . . 281
Литературные произведения . . . . . 286
Статьи . . . . . 286
Художественные произведения . . . 287

Указатель имен . . . . . 288

КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ

Воспоминания, статьи, публикации

Редакция и составление

*Ирины Ильиничны Никольской*
и *Юлии Вольфовны Крейниной*

Редакторы Т. Соколова, А. Модин
Художник Л. Саксонов Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор Ю. Вязьмина Корректор Е. Васильева

ИБ № 1919

Сдано в набор 26.10.82. Подп. к печ. 28.11.83 А 10013 Форм. бум. 60×90¹/₈₈. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 20,125. Усл. кр.-отт. 20,125. Уч.-изд. л. 23,42 (с вкл.). Тираж 10 000 экз. Изд. № 5606. Зак. 1992. Цена 2 р. 40 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.