



ИГОРЬ БЭЛЗА



# ШОПЕН



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1968

Ответственный редактор  
О. К. ЛОГИНОВА

*Памяти моей матери,  
от которой впервые услышал я  
имя и мелодии Шопена,  
посвящена эта книга*

В истории мировой культуры Фридерик Францишек Шопен занимает особое место. Значение Шопена далеко не ограничивается тем, что он вместе с Мицкевичем, Словацким, Красиньским и Норвидом явился основоположником польского романтизма. Если Делакруа изобразил Шопена в облике Данте, то потому, что именно создатель «Ладьи Харона» более, чем кто-либо другой, понял истинную сущность шопеновского творчества, заключающегося в поразительной силе художественных образов и вместе с тем — в интеллектуальной мощи.

Нет сомнения, что Шопен, подобно другим величайшим мастерам художественной культуры, был и глубоким мыслителем. Он постиг и обобщил национальное своеобразие народно-художественной культуры польского народа и сделал ее общечеловеческим достоянием в самый тяжелый период истории великого славянского народа, своим бессмертием во многом обязанного Шопену, который еще в юные годы был назван «польским Моцартом». Если в юные годы Шопен воплощал красоту родной земли и эмоциональное богатство своих соотечественников, то уже в 1830—1831 гг. революционный взрыв, потрясший страну, открыл новые страницы шопеновской музыки.

Эти страницы, начиная с Сонаты с похоронным маршем, изобилуют художественно-философскими обобщениями, выходящими далеко за пределы истории «Великой эмиграции», и уже возвещающими титанические освободительные порывы человечества в послешопеновскую эпоху. Последние годы принесли обширную литературу о Шопене, в частности, биографические труды польских и русских исследователей. В 1960 году в Варшаве состоялся Первый международный Шопеновский конгресс, на котором доложены многочисленные труды польских и зарубежных (в том числе и советских) авторов о жизни и творчестве Шопена<sup>1</sup>. Конгресс поручил специальной комиссии изучить вопрос о пресловутых «письмах Шопена к Дельфине Потоцкой». Подложность этих «писем» была установлена единогласно. Отпали и многие другие легенды о жизни Шопена, вплоть до недавнего времени популяризовавшиеся некомпетентными людьми.

---

<sup>1</sup> Труды Конгресса опубликованы в книге: «The Book of the First International Musicological Congress, Devoted to the Works of Frederick Chopin». Warszawa, 16—22 February 1960». Kraków, 1963.

Особо следует отметить выход русского (ныне самого полного в мире) издания писем Шопена<sup>2</sup>. В этом издании, предпринятом по инициативе покойного С. А. Семеновского и осуществленном А. А. Соловцовым (общая редакция) и Г. С. Кухарским, комментарий к биографической канве корреспонденции композитора очищен от выдумок и фальсификаций, и облик его предстал во всей чистоте и благородстве. Из наиболее ценных шопеноведческих работ, появившихся в Польше за последнее время, выделяется исследование Мечислава Томашевского<sup>3</sup>, доказавшего, что песенное наследие Шопена (к сожалению, дошедшее до нас не полностью) вплоть до последнего времени недооценивалось многими авторами. Между тем именно Шопену суждено было стать основоположником польской вокальной лирики и развить ее основные жанры.

В публикуемой книге учтены привлекшие внимание мировой общественности новейшие работы польского ученого, доктора медицины Станислава Шпильчиньского, критически относящегося (как нам кажется, не без оснований) к традиционной версии о смерти Шопена от туберкулеза легких, а также коррективы, которые Ю. А. Кремлев и А. А. Соловцов внесли в юбилейные издания монографий о Шопене.

Так как данная книга задумана как культурно-историческая монография, то автор не считал нужным вводить в текст ни нотные примеры, ни специальные музыковедческие анализы, имевшиеся в монографии о Шопене, изданной Академией наук СССР в 1960 г. и положенной в основу этой книги, в которой частично использованы также материалы, содержащиеся в «Истории польской музыкальной культуры» (1954—1957), в монографии о Марии Шимановской (1956) и Михале Клеофасе Огиньском (1965), работах автора, опубликованных в «Кратких сообщениях» Института славяноведения Академии наук СССР и в «Annales Chopin» (Варшава — Краков, 1956—1965).

<sup>2</sup> Ф. Шопен. Письма. М., «Музыка», 1964.

<sup>3</sup> Mieczysław Tomaszewski. Filiacje twórczości pieśniarskiej Chopina z polską muzyką ludową, popularną i artystyczną. «Музыка», 1961, N 2, Warszawa.

## ВВЕДЕНИЕ



В 1735 г. в Вене было подписано предварительное соглашение между императорским правительством и представителями французского короля. В этом соглашении, впоследствии положенном в основу трактата 1738 г., содержался пункт, в силу которого Людовик XV отказывался поддерживать новые попытки своего тестя Станислава Лещиньского утвердиться на польском престоле, впервые занятом им в качестве ставленника шведов еще в начале столетия.

Во время переговоров в Вене было решено, что Станислав Лещиньский получит в пожизненное владение герцогство Лотарингское. В соответствии с этим решением Лещиньский, сохранивший титул короля, в начале 1736 г. отрекся от польской короны и вместе со своим двором обосновался в Лотарингии, где провел последние 30 лет своей жизни.

На протяжении этих лет в герцогстве поселилось довольно много поляков, в том числе магнатов, связавших свою судьбу с покинувшим родину соперником саксонских курфюрстов, правивших Речью Посполитой. Некоторые из приближенных Лещиньского стали обладателями земель и поместий в Эльзасе и Лотарингии, где сохраняли свои имения и в последующие годы. Вот почему, например, владельцем земель и замка в небольшой деревне Марэнвиль (Marainville), расположенной недалеко от Нанси, был литовский магнат, граф Михал Пац, эмигрировавший во Францию в конце 60-х годов XVIII в. В этой деревне и жили родители Никола́ Шопена, отца великого композитора.

Франсуа Шопен (1738—1814) родился в вогезской деревне Амбакур. Он был каретником, а в последние годы своей жизни виноградарем в Марэнвиле, куда переехал вскоре после того, как женился на дочери ткача Маргерит Дефлен. 15 апреля 1771 г. у них родился сын Никола́.

Эту дату удалось установить сравнительно недавно, так как долгое время полагали, что отец композитора родился 17 апреля 1770 г. В 1926 г. были опубликованы материалы его служебного дела, в котором в качестве ответа на вопрос о месте и дате рождения значилось: «Родился в деревне Марэнвиль (Франция) 17 апреля 1770 года»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Stanisław Pereświat-Soltan. *Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego (1825—1827)*. Warszawa, 1926.

Эта запись, казалось бы, подтверждала дату рождения, указанную на могиле отца композитора. Но дело в том, что, за немногими исключениями<sup>2</sup>, почти все исследователи считают местом рождения Никола́ Шопена город Нанси, причем выдвигалась даже гипотеза, что его родители принадлежали к польской интеллигенции, приехавшей туда в период правления Станислава Лещиньского, основавшего, как известно, в этом городе научное учреждение, которое получило название «Academia Stanislai». Варшавская публикация документов<sup>3</sup> привлекла внимание Эдуарда Ганша — французского биографа Шопена. При помощи аббата А. Эврара Ганш разыскал свидетельство о крещении Никола́ Шопена, удостоверяющее, что он родился 15 и был крещен 16 апреля 1771 г. и что родителями мальчика были марэньвильский каретник и его жена. В 1927 г. результаты поисков Ганша и Эврара были впервые опубликованы<sup>4</sup>, а затем Ганш использовал в своих книгах о Шопене материалы, найденные во французских архивах, включая и запись о втором браке Франсуа Шопена, овдовевшего в 1793 г.<sup>5</sup>

Именно в этой записи, сделанной в марэньвильской коммуне в 1800 г., дед композитора именуется уроженцем Амбакура, сыном виноградаря Никола́ Шопена и его жены, урожденной Элизабет Бастьен. Следовательно, версия о том, что Фридерик Шопен был потомком калишского дворянина Миколая Шопы, который прибыл в Лотарингию в свите Станислава Лещиньского и с его разрешения начал вместе с Яном Ковальским заниматься в Нанси виноторговлей, основав около 1740 г. фирму Ferrand et Chopin<sup>6</sup>, — не соответствует действительности<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> См., напр.: *Kazimierz Władysław Wóycicki. Cmentarz Powązkowski pod Warszawą. Warszawa, 1855—1858.*

<sup>3</sup> С 1926 г. они хранились в польском Архиве древних актов, а в 1944 г. погибли вместе со всеми фондами этого архива, сожженного гитлеровцами.

<sup>4</sup> «*La Revue Pleyel*», 1927, N 42—43.

<sup>5</sup> *Edouard Ganche. Voyages avec Frédéric Chopin. P., 1934, p. 10—14.*

<sup>6</sup> *Ferdynand Hoesick. Chopin. Życie i twórczość, t. I, wydanie drugie. Warszawa, 1927, str. 4—5.* Фамилия Ferrand является как бы французским «переводом» фамилии Kowalski, происходящей от слова kowal — кузнец.

<sup>7</sup> В своей посмертно опубликованной статье «Из крестьянской генеалогии семьи Ф. Шопена» профессор Януш Микетта, польский исследователь жизни и творчества Шопена, замечает, однако: «Шопены из долины Мадон были крестьянами, виноделами или земледельцами, а соответственно мелкими владельцами земли и винных погребов. Может быть, кто-нибудь из этой семьи вступил в торговое сообщество в Нанси. Это мог быть какой-нибудь родственник, даже довольно близкий к той основной линии предков Фридерика Шопена, которую установил Кастенер». См.: *Janusz Micketta. Z genealogii chłopskiej rodziny F. Chopina. «Studia Muzykologiczne», t. IV, 1956.* В статье Микетты использованы материалы работы Жана Кастенера, которыми располагал и Сыдов. См.: *Jean Kastener. La famille lorraine de Frédéric Chopin. «Le Pays Lorrain» — Journal de la Société d'Archéologie lorraine et du Musée historique lorrain, 1951, N 2.*

И, тем не менее, мы имеем все основания полагать, что отец величайшего польского композитора уже в юные годы проникся глубокой симпатией к народу, национальной гордостью которого стал впоследствии его сын.

В 1949 г. на выставке, организованной в парижской Национальной библиотеке к столетию со дня смерти Шопена, внимание биографов композитора привлекло письмо его отца к своим родителям, датированное 15 сентября 1790 г. В 1950 г. французский подлинник и польский перевод этого письма были опубликованы в Польше Брониславом Эдвардом Сыдовым<sup>8</sup>, справедливо указавшим на то, что данный документ содержит сведения, заставляющие пересмотреть некоторые страницы биографии отца композитора.

Прежде всего, это единственное дошедшее до нас письмо Никола́ Шопена своим родителям полностью опровергает версию о его разрыве с ними после отъезда из Лотарингии<sup>9</sup>. Тон этого письма, наоборот, отличается теплотой и сердечностью. Юноша выражает беспокойство по поводу того, что уже на протяжении двух лет не получает ответа на свои письма, шлет сердечный привет отцу, матери и обеим сестрам — Анне, которая была на год старше его, и маленькой Маргерит, родившейся в 1776 г. (упомянутое письмо сохранилось у ее правнука, а затем поступило в фонды Национальной библиотеки в Париже).

Вместе с тем, как видно из этого письма, написано оно человеком вполне интеллигентным, претендующим даже на известную изысканность стиля, но достаточно откровенным со своими родителями, судя по тому, что он прямо пишет о своем опасении быть завербованным во французскую армию в случае поездки в родные края, которую ему нужно было предпринять по поручению своего патрона. Этим патроном, оказывается, был Адам Вейдлик, управляющий именными графа Паца — «le sieur Weydlich, régisseur de Mr. le comte Pac, seigneur de Marainville» — так он именуется в датированном 28 января 1783 г. документе, который цитирует Сыдов<sup>10</sup>. И именно Вейдлик и его жена, не раз писавшая, как видно из письма Никола́ Шопена, его родителям и даже дававшая им какие-то поручения делового характера, были инициаторами переезда юноши в Польшу, где, как полагают, он очутился во второй половине 1787 г.

В Варшаве Никола́ Шопен помогал Вейдлику, приехавшему туда, видимо, по поручению графа Паца, которому принадлежали имения не только во Франции, но и в Речи Посполитой. Из упоминавшегося письма мы знаем, что именно в связи с какими-то делами владельца Марэнвиля Никола́ Шопен собирался поехать в Страсбург. Он отличался прекрасным почерком и приобрел к тому времени опыт в счетном деле, позволивший ему поступить на службу к

<sup>8</sup> Bronisław Edward Sydow. Nieznany list Mikołaja Chopina do rodziców. «Kwartalnik Muzyczny», N 28, PWN (1950).

<sup>9</sup> См. напр.: Arthur Hedley. Chopin. L., 1953, p. 5.

<sup>10</sup> Bronisław Edward Sydow. Op. cit., str. 141.

французу — владельцу табачной фабрики в Варшаве в качестве писаря и счетовода<sup>11</sup>. Но служба эта не удовлетворяла юношу, отдававшего весь свой досуг музыке (он играл на скрипке, флейте и клавесине) и изучению культуры славянской страны, ставшей его второй родиной. Впрочем, с историей Польши и древними традициями ее культуры он начал знакомиться еще в Нанси, где получил, — как полагает Сыдов, благодаря поддержке Вейдлица и его жены — разностороннее образование и часто встречался с жившими там поляками. В люневильской школе, основанной Станиславом Лещиньским, польская молодежь, как известно, обучалась совместно с лотарингской, говорившей по-французски и по-немецки, так что, помимо этих двух языков, Никола́ Шопен уже в отроческие годы мог слышать польскую речь.

Живя в Варшаве, он в совершенстве овладел польским языком и благодаря этому получил возможность следить за патриотической деятельностью польских просветителей, читал их книги, статьи и памфлеты. Деятельность эта была неразрывно связана с ростом национального самосознания польского народа, очутившегося в те годы перед лицом надвигавшейся политической катастрофы. В начале 70-х годов XVIII в. произошел первый раздел Речи Посполитой, лишивший ее значительной части территории, в том числе некоторых исконных великопольских земель, отошедших к Пруссии, и малопольских земель, захваченных Австрией. «Но ни инициатор раздела — Пруссия, ни Австрия не осмеливались захватывать территории, бывшие в составе Речи Посполитой, — до тех пор, пока не получили на это санкции царского правительства. Царизм несет, таким образом, полную ответственность за начатый в 1772 г. раздел Польского государства, за установление для польского и части украинского народа режима тяжелого национального угнетения», — подчеркивают советские историки<sup>12</sup>. Многонациональная феодально-крепостническая Речь Посполитая была ослаблена раздорами магнатов, упорно противившихся проведению каких бы то ни было реформ в стране, необходимость которых диктовалась жизнью. Волны крестьянских восстаний постоянно прокатывались по всем польским, литовским, украинским и белорусским землям, находившимся под властью последнего польского короля, который чувствовал свое бессилие и перед этими грозными силами, и перед своевольной магнато-шляхетской верхушкой, и перед внешними врагами.

«В той стране, где закон служит орудием порока, республика граждан превращается в республику грабителей, предателей, клятвопреступников и наемников. Кончается же все это тем, что тот, кто отваживается на самые большие преступления, начиная от са-

<sup>11</sup> «... jako pisarz czy rachmistrz». «Pamiętniki Fryderyka hrabiego Skarbka». Poznań, 1878, str. 9.

<sup>12</sup> «История Польши в трех томах», т. I. Второе, дополненное издание. Под редакцией В. Д. Королюка, И. С. Миллера, П. Н. Третьякова. М., 1956, стр. 383.

мого мелкого чиновника и кончая королем, сидит выше всех», — писал выдающийся польский просветитель Станислав Сташиц (1755—1826), заявляя, что «магнаты довели возлюбленное отечество до упадка, слабости и презрения»<sup>13</sup>.

Эти слова мы читаем в книге Сташица «Предостережения, которые вытекают для Польши из нынешнего политического положения в Европе и из законов природы», изданной в Варшаве в 1790 г. И в том же году другой прославленный польский просветитель, Гуго Коллонтай (1750—1812), выступил с пламенным обращением к польской общественности, в котором он восклицал: «Нет ничего более ужасного, чем состояние нации, обнаруживающей, что она гибнет и теряет свое имя»<sup>14</sup>. Во имя спасения польской нации и ее самобытной культуры Коллонтай вместе с другими прогрессивными общественно-политическими деятелями Польши добивался на заседаниях Четырехлетнего сейма, открывшегося в 1788 г., принятия законодательным путем реформ социального уклада и государственного устройства Речи Посполитой с целью предотвратить ее гибель. Принятая сеймом Конституция 3 мая 1791 г. положила начало этим реформам, характер которых Коллонтай определил в своей знаменитой речи, произнесенной в сейме 28 июня того же года. Но реакционные силы страны, объединившиеся в 1792 г. во время сговора магнатов, известного под названием Тарговицкой конфедерации, к которой присоединился король Станислав Август, добились отмены Конституции 3 мая и декларированных ею реформ, до известной степени ограничивавших произвол магнатов-можновладцев.

Разгул этого произвола охарактеризовал соратник Коллонтая, талантливый польский публицист Францишек Езерский (1740—1791), который в своем памфлете «Некоторые слова в алфавитном порядке» с горечью писал: «Человек. Это слово, обозначающее человеческую личность, должно считаться в польском языке иностранным и чуждым словом, ибо, если бы на польском языке слово «человек» обозначало существо, равное во всем другим людям, тогда в Польше должны были бы быть и права человека, гарантирующие ему собственность и свободу; но так как в Польше всего этого нет, то для польского языка слово «человек» является совершенно посторонним и чуждым ему словом, не имеющим определенного смысла для самодержавных сословий Речи Посполитой»<sup>15</sup>.

Но для самого Езерского и для его единомышленников «первым сословием нации» являлся простой народ. К числу этих единомышленников принадлежал и сын лотарингского крестьянина,

<sup>13</sup> «Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей», т. I. М., 1956, стр. 147—148.

<sup>14</sup> Там же, стр. 333.

<sup>15</sup> «Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей», т. I, стр. 491—492.

приехавший в Варшаву незадолго до открытия Четырехлетнего сейма. И если в своем письме к родителям Миколай<sup>16</sup> Шопен, не обинуясь, признавался в своем страхе перед военной службой, то в 1794 г. он, увлеченный возвышенными стремлениями польских патриотов, добровольно вступил в ряды повстанческой армии, созданной под командованием генерала Тадеуша Косцюшко (1746—1817), который в марте 1794 г. поднял знамя восстания против захватчиков, незадолго до этого осуществивших второй раздел Речи Посполитой.

В ночь с 17 на 18 апреля началось восстание в Варшаве, а затем во всей Мазовии и Литве. В эти апрельские дни Миколай Шопен стал солдатом Национальной гвардии, первые отряды которой сформировал в польской столице мастер сапожного цеха Ян Килинский. Вместе с варшавской беднотой, ремесленниками и патриотически настроенной интеллигенцией бывший счетовод графа Паца сражался во имя «неприкосновенности границ, восстановления независимости Нации и утверждения всеобщей свободы». Эти слова присяги, произнесенной Косцюшко 24 марта 1794 г. на главной площади Кракова, нашли отклик в сердце Миколая Шопена, который с волнением читал и текст подписанного Косцюшко Поланецкого универсала, провозгласившего 7 мая отмену крепостного права в Речи Посполитой. Новые пароли и отзывы были введены в повстанческой армии. На пароль «Республика» следовал отзыв «Равенство», в ответ на пароль «Народ» звучало слово «Власть». И Миколай Шопен, за мужество и умелые действия в боях произведенный в офицеры, весь свой пыл молодости, все свои силы отдавал борьбе, в которой польские и литовские патриоты не раз побеждали противников. На него не могло не произвести сильного впечатления и то обстоятельство, что большая группа русских солдат примкнула к защитникам Варшавы легком того памятного года и помогла повстанческой армии нанести удары прусским войскам, осаждавшим город.

Но Косцюшко не удалось сформировать достаточно многочисленные вооруженные силы, так как реакционная шляхта, представители которой находились в то время у власти, опасалась, что силы эти превратятся в народно-освободительную армию, и препятствовала крестьянам и бедным горожанам присоединиться к войскам. Царским и прусским войскам удалось подавить восстание. В начале ноября, вскоре после того как тяжело раненный Косцюшко попал в плен, Варшава капитулировала. Сотник Шопен, едва не погибший во время штурма Праги (предместья Варшавы) 4 ноября, тяжело заболел, и только это помешало ему привести в исполнение намерение вернуться в Лотарингию, которое возникло у него в

---

<sup>16</sup> В дальнейшем мы будем пользоваться этой польской формой имени Н. Шопена, принятой им после приезда в Варшаву.

те дни, когда он, как участник восстания, опасался репрессий. Но его никто не тронул, и в то время, когда совершался третий раздел Польши, окончательно лишивший ее независимости, Миколай Шопен, оставшийся в Варшаве, которая была отдана Пруссии, медленно поправлялся после тяжелой болезни и еще более тяжелых переживаний, вызванных поражением восстания, гибелью надежд на освобождение Польши и социальное раскрепощение польского народа.

Впоследствии он не раз благодарил судьбу за то, что никуда не уехал из страны, которую так горячо любил. Мы не знаем, дошли ли до него вести о смерти матери, не знаем, пытался ли он опять писать отцу, не отвечавшему, как уже говорилось, на его предыдущие письма. Известно только, что Миколай Шопен в последние годы столетия начал заниматься педагогической деятельностью, давая уроки французского и немецкого языков, и вскоре приобрел репутацию опытного и добросовестного учителя, «который, посвятивши себя воспитанию польской молодежи, никогда не стремился превратить ее во французскую».

Эти слова принадлежат одному из воспитанников Миколая Шопена, графу Фридерiku Флорьяну Скарбку (1792—1866), который не случайно подчеркивал в своих воспоминаниях не только высокий моральный авторитет своего учителя, но и его глубокое уважение и любовь к польскому народу, его языку и культуре<sup>17</sup>. Мы знаем, что в книге «Размышления над жизнью Яна Замойского», опубликованной Стащицем в год приезда Миколая Шопена в Варшаву, писатель-патриот, обращаясь к своим соотечественникам, предостерегал их, что «люди, не могущие из-за своей непригодности зарабатывать на пропитание во Франции, отправляются в Польшу уродовать ваших детей и саму вашу страну»<sup>18</sup>. Острую сатиру на француза-камердинера, выдававшего себя за титулованного вельможу и поэтому ставшего гувернером в Польше, создал в своей повести «Приключения Миколая Досвядчиньского» знаменитый польский писатель-просветитель Игнаций Красицкий (1735—1801), автор гимна в честь Конституции 3 мая 1791 г.

Не удивительно, что молодой лотарингец, так резко отличавшийся от «панов Дамонов» (это имя воспитателя Миколая Досвядчиньского стало нарицательным в Польше), завоевал искренние симпатии во многих польских домах, куда его приглашали преподавать не только языки, но и французскую литературу. В этих домах ценили и поэтическое дарование Миколая Шопена, иногда читавшего свои стихи. Чем больше он изучал произведения польских писателей, тем сильнее чувствовал желание совершенствоваться в изучении польского языка, которым, как мы знаем, он овладел настолько, что начал прибегать к нему в своих поэтических опытах.

<sup>17</sup> «Pamiętniki Fryderyka hr. Skarbka», str. 9—10.

<sup>18</sup> Станислав Стащиц. Избранное. Перевод с польского. М., 1957, стр. 58.

С упомянутым нами Скарбком и его матерью Миколай Шопен впервые встретился в 1802 г. в Чернееве — имении жены старосты Лончиньского, где он проводил лето в качестве преподавателя французского языка, занимаясь с двумя его сыновьями и двумя барышнями-подростками. Младшая из них — 14-летняя Мария (в замужестве графиня Валевская) отличалась поразительной красотой.

Осенью того же, 1802 г. Миколай Шопен принял приглашение графини Людвики Скарбек и в качестве воспитателя ее сыновей переехал в Желязову Волю — имение Скарбков, расположенное на берегу реки Утраты, в 40 км к западу от Варшавы. В этом имении жила девушка-сирота, дальняя родственница Скарбков, Текла Юстына Кшижановская (1782—1861), отличавшаяся редкой обаятельностью, умом, сердечностью и кротостью, заставлявшей ее мириться с положением экономки, которое, по понятиям того времени, не соответствовало ее происхождению.

Уже в молодые годы проявилась стойкость характера этой скромной, но поистине замечательной женщины, терпеливо переносившей и свое зависимое положение в графской семье, должно быть болезненно сказывавшееся на ее самолюбии, и все те испытания, которые в дальнейшем посылала ей судьба. В Юстыне Кшижановской нашел Миколай Шопен верную подругу жизни, ответившую на его чувство самой искренней любовью. 2 июня 1806 г. в Брохове, расположенном недалеко от Желязовой Воли, состоялось их бракосочетание. Новобрачные поселились в домике, расположенном во дворе усадьбы Скарбков. Там, рядом с кухней и пекарней, им были отведены три комнатки, куда Миколай Шопен перенес флейту, скрипку и все свои книги, среди которых было много сочинений его любимца Вольтера. Глядя из окна своей спальни на медленное течение Утраты, осененной плакучими ивами, молодые люди не замечали тесноты своего жилья, но им очень не хватало клавесина, на котором так хорошо играла Юстына Шопен, аккомпанируя в графском доме своему мужу.

Отношения со Скарбками оставались очень хорошими. Через свою жену Миколай Шопен породнился с ними и стал «лучшим другом всей семьи»<sup>19</sup>. В начале 1807 г. обе семьи переехали в Варшаву, так как в деревне было неспокойно. Все время проходили то прусские, то польские, то французские войска, так как волна наполеоновских войн уже захлестнула польские земли. Осенью 1806 г., после первых ударов французов, прусские власти начали покидать Польшу, где началось формирование польских частей под руководством генерала Яна Генрика Домбровского, участника восстания 1794 г., а затем командира польских легионов, созданных им в эмиграции.

Вначале легионы эти входили в состав армии Бонапарта, участвуя в его итальянском походе, а затем были использованы им и для

<sup>19</sup> «Pamiętniki Fryderyka hr. Skarbka», str. 10.

других целей, вплоть до подавления восстания на острове Гаити, где погибло несколько тысяч легионеров. Уже тогда многие польские патриоты поняли, что французский диктатор, стремившийся к мировому владычеству, меньше всего думает об их растерзанной родине. Но в ноябре 1806 г. Наполеон подписал известное обращение к полякам и допустил организацию польских воинских частей и органов власти в тех польских землях, которые были заняты французами. И вновь в сердцах польских патриотов воскресли надежды на возрождение Польши, причем надежды эти опять связывались с именем Наполеона.

В его честь слагались стихи, писались оды и кантаты, а когда 18 января 1807 г. император появился в ложе Национального театра, польская труппа показала специально сочиненную для этого вечера героическую оперу Юзефа Эльснера «Андромеда», в которой Наполеон прославлялся как новый Персей, разбивающий цепи Андромеды — поработенной Польши. Очень скоро, однако, польская общественность, встретившая такими бурными овациями французского императора, убедилась, что «новый Персей» стремится не столько к тому, чтобы освободить «новую Андромеду», сколько к тому, чтобы торговать ею. Ибо после разгрома французской армии под Прейсиш-Эйлау, последовавшего ровно через три недели после этого спектакля, Наполеон предложил через генерала Бертрана прусскому королю Фридриху-Вильгельму III присоединить Польшу к Пруссии, с беспрецедентной наглостью написав ему, что «поляки недостойны и неспособны быть свободным народом».

Прошло еще немного времени — и Наполеон во время тильзитских переговоров, начавшихся летом того же года, заявил Александру I о своей согласии уступить Польшу России. «Если, посылая Бертрана к прусскому королю, Наполеон рассчитывал на разрыв Фридриха-Вильгельма III с Александром и, может быть, на превращение Пруссии в своего союзника, то теперь он хотел сделать своим союзником Александра. В обоих случаях Польше отводилась роль платежной монеты», — замечают советские историки<sup>20</sup>.

Вскоре после окончания переговоров в Тильзите было объявлено о создании «Княжества Варшавского». Главой его, в соответствии с достигнутым соглашением, Наполеон провозгласил покорного ему саксонского короля Фридриха-Августа, под властью которого очутились, таким образом, варшавский, быдгощский, познаньский, плоцкий, ломжинский и калишский департаменты. Октроированная императором 22 июля 1807 г. конституция княжества, по словам польского историка, «поражала, с одной стороны, стремлением избежать выражения: *Поляки* и заменой его словами: *Народы Варшавы и Великой Польши (les peuples de Varsovie et de la Grande Pologne)*, а с другой — монархической тенденцией и консерватизмом. Она не гарантировала гражданам ни неприкосновен-

<sup>20</sup> «История Польши в трех томах», т. I, стр. 474.

ности имущества и личности, ни свободы слова. Хотя она давала крестьянам личную свободу и уравнивала их перед законом с прочими сословиями, однако не разрешила крестьянского вопроса, так как не затронула вопроса о земельной собственности и не уничтожила барщины. Несмотря на демократический вид, Конституция давала перевес шляхетскому элементу»<sup>21</sup>.

Мы не знаем, с кем из своих соотечественников виделся Миколай Шопен, живя в Варшаве в 1806 — 1807 гг., и встречался ли он в это время со своими боевыми соратниками, сражавшимися вместе с ним под знаменами Косьцюшко, который, как стало известно польским legionерам, вел тогда переговоры с Наполеоном, но, не доверяя ему, прервал их, не получив обещания императора освободить польский народ от национального и социального гнета<sup>22</sup>. Надо полагать все же, что Миколай Шопен читал подложное «воззвание Косьцюшко», опубликованное наполеоновскими властями уже после прекращения этих переговоров. Однако мы не располагаем никакими сведениями о связях гувернера графов Скарбков с польскими legionерами, поверившими в подлинность данного документа. 6 апреля 1807 г. в Варшаве в семье Шопенов появился на свет первый ребенок — дочка Людвика Марьянна. В следующем году семья вместе со Скарбками вернулась в Желязову Волю. Там в конце зимы 1810 г. в маленькой комнатке, служившей спальней супругам, родился их единственный сын. Через два месяца после этого ребенок был крещен в том костеле, в котором они венчались, и получил имена Фридерик Францишек. Первое из них было дано в честь воспитанника его отца — Фридерика Скарбка, к тому времени уже окончившего лицей в Варшаве, второе, как мы можем предположить, в честь деда — лотарингского виноградаря, вряд ли узнавшего на склоне лет о рождении своего гениального внука.

<sup>21</sup> Влад. Грабеньский. *История польского народа*. СПб., 1910, стр. 431.

<sup>22</sup> «*Historia Polski*», t. II, cz. II. Warszawa, 1958, str. 94.

## ДЕТСТВО



В книге актов о крещении новорожденных, сохранившейся в архиве броховского прихода, содержится запись, сделанная 23 апреля 1810 г. (на польском языке местным пробощем) со слов Миколая Шопена, что сын его, которого он желает назвать Фридерик Францишек, родился 22 февраля того же года в шесть часов вечера. Запись эта была обнаружена лишь в 1893 г. До этого времени биографы Шопена приводили иные даты его рождения — 1 марта 1809 г.<sup>1</sup>; 2 марта 1809 г.<sup>2</sup>; 1 марта 1810 г., причем вторая из этих дат была запечатлена на мраморной доске, которая закрывала нишу с урной, где хранилось сердце Шопена, в варшавском костеле св. Креста<sup>3</sup>.

Что касается даты 1 марта 1810 г., то именно этот день считался в семье Шопена днем его рождения и назван в письме композитора к председателю Польского литературного общества в Париже от 16 января 1833 г.<sup>4</sup>, а также в анкете, которой руководствовался знаменитый бельгийский лексикограф Фетис, обратившийся к Шопену за получением биографических данных в марте 1836 г.<sup>5</sup> Ряд соображений о достоверности этой даты и ошибочности метрической записи высказал в нескольких своих статьях Бронислав Эдвард Сыдов<sup>6</sup>. Точку зрения Сыдова разделяют и некоторые другие биографы Шопена, в том числе известный польский писатель Ярослав Ивашкевич, считающий, что решающее значение имеет в данном случае свидетельство хорошо знавшей Шопена его ученицы, шотландки Джейн Стирлинг, которая в письме к сестре композитора Людвике сообщала ей о посещении его могилы 1 марта 1851 г., т. е., как она была уверена, в день рождения Шопена, и приводила его слова: «Только моя мать, это значит — моя семья, хозяйка пансионата и Вы знаете день моего рождения»<sup>7</sup>. Данная фраза, однако, не может не вызвать удивления, коль скоро Шопен,

<sup>1</sup> См., напр.: *Moritz Karasowski, Friedrich Chopin. Dresden, 1878, S. 17*; его же. *Fryderyk Chopin, t. I. Warszawa, 1882, str. 27*.

<sup>2</sup> *M. A. Szulc. Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Poznań, 1873, str. 22*.

<sup>3</sup> Доска эта, после возвращения спасенной от гитлеровцев урны замененная другой, воспроизведена в кн.: *Henryk Opieński. Chopin. Lwów—Warszawa, 1925, str. 146*.

<sup>4</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina. Zebrał i opracował Bronisław Edward Sydow, t. I. Warszawa, 1955, str. 224*.

<sup>5</sup> Там же, стр. 543.

<sup>6</sup> См., напр.: *Bronisław Edward Sydow. O właściwą datę urodzenia Fr. Chopina. «Ruch Muzyczny», 1948, N 10*; *O właściwą datę urodzin Chopina. «Ruch muzyczny», 1948, N 23—24*; *O datę urodzenia Chopina. «Horyzonty», 1948, N 1*.

<sup>7</sup> *Jarosław Iwaszkiewicz. Chopin. PWN, Kraków, 1955, str. 10*.

как уже говорилось, сообщил дату своего рождения Фетису для первого издания его «Biographie universelle des musiciens».

Вопрос о точной дате рождения Шопена не может считаться окончательно решенным. Не все аргументы, приводимые в споре об установлении этой даты, достаточно убедительны<sup>8</sup>. Нет, впрочем, особых оснований сомневаться в том, что Шопен родился в последних числах февраля или в начале марта 1810 г., так же как и в том, что семья композитора и он сам считали 1 марта днем его рождения. Однако этого недостаточно для того, чтобы окончательно признать ошибочность даты 22 февраля, которая указана в метрической записи, подписанной не только броховским пробощем, но и отцом композитора Миколаем Шопеном, о чем сторонники даты 1 марта обычно предпочитают умалчивать.

В связи с дискуссией об этой дате следует обратить, однако, внимание еще на одно странное обстоятельство, которое, возможно, поможет понять и слова Джейн Стирлинг, утверждавшей, что Шопен сам считал 1 марта днем своего рождения, но в разговоре с ней заметил, что об этом знают очень немногие. Как нам кажется, эти слова интересно сопоставить с тем, что пишет в цитированном уже нами дневнике Фридерик Скарбек о дне своего рождения: «Какого числа февраля месяца я появился на свет? Я не знаю этого с полной достоверностью, ибо, если моя мать, которая должна была бы знать это лучше всех, говорила, что днем моего рождения является 22 февраля..., то, вместе с тем, официальная метрика моя, полученная в костеле св. Яна в Торуне, свидетельствует, что я родился на семь дней раньше»<sup>9</sup>.

Итак, в семье Скарбков было принято считать днем рождения маленького графа 22 февраля. И тогда, когда Миколай Шопен, к этому времени уже вошедший в семью Скарбков, заявил броховскому пробощу о рождении своего сына, то указал то же число, хотя Юстына Шопен и сам Фридерик устно и письменно заявляли, что он родился 1 марта. Можно было бы предположить, что Миколай Шопен изменил в метрической записи эту дату с той целью, чтобы день рождения его сына праздновался тогда же, когда и день рождения Фридерика Скарбка. Но в таком случае возникает вопрос, для чего же потребовалось менять дату рождения и самого

<sup>8</sup> Английский биограф композитора Артур Хэдли приводит, например, следующую фразу из письма матери к Шопену, относящегося, по словам Хэдли, к 1837 г.: «Я много думала о тебе, мое дорогое дитя, в дни твоего рождения и именин, 1-го и 5-го марта» (Arthur Hedley. Op. cit., p. 3). Но в подлиннике письма Юстыны Шопен к сыну, относящегося к этому году, мы читаем: «Dzień pierwszy i piąty marca nadchodzi, a ja Cię uściskać nie mogę». В другом же письме, посланном в середине марта 1842 г., мать композитора пишет ему: «Myślałam tu bardzo o Tobie, moje drogie dziecko, w dzień urodzin i imjennin Twoich...» («Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 296; t. II, str. 55). Видимо, Хэдли произвольно объединил отрывки из двух различных писем в одну фразу.

<sup>9</sup> «Pamiętniki Fryderyka hr. Skarbka», str. 3.

Фридерика Скарбка, приурочивая ее к тому же дню 22 февраля? Не напрашивается ли здесь предположение, что оба изменения были сделаны для того, чтобы день рождения как Фридерика Скарбка, так и Фридерика Шопена праздновался в день, отмечающийся в семье Скарбков (а затем и Шопенов) в связи с какой-то знаменательной датой, ставшей памятной по каким-то причинам, которые не подлежали оглашению, о чем, возможно, знал или догадывался Шопен, подчеркивавший в беседе с Джейн Стирлинг достоверность своего сообщения, сделанного им, однако, и Фетису. Последнее обстоятельство может указывать на то, что пребывание Шопена за рубежом освободило его от необходимости считаться с традицией празднования дня 22 февраля, которая, судя по воспоминаниям Скарбка, продолжала сохраняться в графской семье.

Можно предположить, что уже в самом раннем детстве Фридерик Шопен не отличался крепким здоровьем и что именно болезненность ребенка заставляла родителей, вопреки предписаниям католической церкви, откладывать совершение обряда крещения над ним, по мнению некоторых биографов, на целый год. Сведениями о первых годах жизни композитора мы не располагаем. Известно лишь, что вскоре после появления на свет сына Николаю Шопену удалось привести в исполнение давно уже созревавший у него план и переехать с семьей в Варшаву. Осуществить этот план ему удалось благодаря знакомству с первым ректором варшавского Лицея Самуэлем Богумилом Линде (1771—1847).

Сын торуньского слесаря, шведа по происхождению, Линде принадлежал в свое время к числу «гугонистов» — так называли друзей и последователей Гуго Коллонтая, деятелей созданной им группы, получившей название «коллонтаевской кузницы». В грозные дни 1794 г. Линде принимал участие в деятельности «гугонистов», собиравшихся во дворце князей Огиньских на Рымарской улице и обсуждавших там планы спасения родины. И тогда, когда сотник Николай Шопен с оружием в руках защищал свободу и независимость Польши, доктор философии Линде принимал участие не только в этих совещаниях, но и в сооружении виселиц в памятный день 28 июня, когда восставший народ казнил в Варшаве предателей.

Связь с польскими якобинцами могла бы иметь серьезные последствия для Линде после подавления восстания, если бы он не перебрался осенью того же года в Вену, где поступил на службу в качестве библиотекаря к занимавшемуся историей польскому магнату Юзефу Максимилиану Оссолиньскому (владельцу библиотеки, положенной в основу находящегося теперь во Вроцлаве «Оссолинеума»). В Вене он встретился со знаменитым чешским ученым, «отцом славянской филологии», Йозефом Добровским (1753—1829), который незадолго до этого побывал в России, убедился там в родстве славянских языков и пришел к выводу, что каждый из них, в том числе и чешский, имеет полную возможность развиваться не только как разговорный, но и как литературный

язык. Почти десять лет провел Линде в Вене, отдавая все свои силы работе, ставшей целью его жизни,— составлению «Словаря польского языка».

Нельзя забывать, что в польских школах отечественный язык окончательно утвердился лишь в последней четверти XVIII в., но и после этого борьба за сохранение самобытности языка и его развитие не прекращалась<sup>10</sup>. Громадную роль в этой борьбе призваны были сыграть славянские лексикографы, собиравшие сокровища родных языков, показывавшие их богатство, о котором писал, например, в 1744 г. в предисловии к первому тому своего французско-немецко-польского словаря варшавянин Михал Абрагам Троц (около 1689—1769), непосредственный предшественник Линде. Но Линде задался целью составить толковый словарь польского языка, разъясняя все слова и выражения, прибегая к сравнениям с другими языками, в том числе и славянскими, включая русский. В 1803 г. он уже работал над рукописью последнего тома и мечтал о том, чтобы приступить к изданию своего словаря. Именно в это время Линде получил предложение приступить к организации Лицея в Варшаве и стать ректором этого учебного заведения, которое прусские власти спешили открыть после того, как царь Александр I разрешил открыть лицей в Кременце.

Линде принял это предложение и в конце 1803 г. приехал в Варшаву, где тотчас же развил энергичную деятельность по выработке программ и подбору педагогического персонала Лицея, первый учебный год которого начался, однако, лишь в октябре 1804 г. Именно этот Лицей окончил в 1808 г. Фридерик Скарбек, именно здесь хотел получить должность преподавателя Миколай Шопен, не раз встречавшийся с Линде у Скарбков. Осенью 1810 г. скончался один из преподавателей французского языка, и 1 октября на его место был назначен гувернер Скарбков, получивший от них отличные рекомендации.

В то время Лицей помещался в Саксонском дворце, в одном из помещений которого семья Шопенов получила квартиру. В этом дворце находились также квартира ректора Лицея и организованная им небольшая типография, в которой печатался, наконец, его «Словарь польского языка». Вскоре Миколай и Юстина Шопены сблизились с супругами Линде, тяжело переживавшими тогда смерть двух сыновей и поэтому особенно нуждавшимися в дружеском участии и добром слове. Линде высоко ценил педагогическую деятельность Миколая Шопена, начавшуюся в младших классах Лицея и успешно продолжавшуюся на протяжении многих лет, причем в 1813 г. он преподавал французский язык и литературу в старших классах, благодаря чему 1 июля 1814 г. был назначен

---

<sup>10</sup> См. вступительную статью Витольда Ташицкого к составленной им антологии «*Obrobcy języka polskiego*». — «*Biblioteka Narodowa*». *Wrocław*. 1953, N 146.

профессором. Через несколько месяцев после этого вышел из печати шестой том, которым завершилось издание словаря Линде, свыше двадцати лет своей жизни отдавшего созданию этого труда.

В первые годы работы в Лицее Миколай Шопен получал, к тому же не очень регулярно, крайне скромное вознаграждение. Поэтому он и его жена, по примеру других педагогов, решили открыть пансионат для учеников Лицея, вскоре завоевавший отличную репутацию, так как супруги заботились не только о бытовых удобствах, но и о воспитании и образовании своих юных питомцев. Конечно, все это отнимало немало времени и сил, но, несмотря на это, Миколай Шопен, стремясь к упрочению своего положения в Варшаве, начал с января 1812 г. преподавать французский язык еще и в варшавской Инженерно-артиллерийской школе.

Семья его продолжала увеличиваться. 9 июля 1811 г. родилась вторая дочь — Юстына-Изабелла, которой суждена была долгая жизнь (она умерла в 1881 г.), а 20 ноября 1812 г. появился на свет последний ребенок — дочь Эмилия, которую смерть унесла уже в 1827 г. В 1817 г. профессор Шопен получил более просторную квартиру в правом флигеле Казимировского дворца на Краковском предместье, где было предоставлено новое помещение Лицею. В этой квартире, так же как и в той, которая была первым жилищем супругов после переезда в Варшаву из Желязовой Воли, у них собирались друзья и знакомые. Как бы ни были заняты Миколай и Юстына Шопен, у них всегда находилось время для чтения книг, для прослушивания, а по возможности — и исполнения новых музыкальных произведений, для бесед с учеными, писателями и музыкантами, собиравшимися в их гостеприимном доме. Сближению Шопенов с варшавской интеллигенцией в значительной степени содействовал Линде, который еще в бытность свою библиотекарем графа Оссолинского, на первом организационном собрании «Общества друзей науки», состоявшемся в Варшаве 23 ноября 1800 г., был избран одним из тридцати действительных членов этого общества.

В 1809 г., вскоре после смерти первого председателя «Общества друзей науки», историографа Яна Альбертранди (1731—1808), председателем общества стал автор «Предупреждения Польше» Станислав Сташиц, который впоследствии построил неподалеку от Лицея дворец (поныне носящий имя Сташица) и предоставил его для заседаний Общества. Миколай Шопен, уже с давних пор интересовавшийся патриотической деятельностью польских просветителей, внимательно следил за работой Общества, которое поощряло создание трудов, посвященных отечественной культуре. Он знал, что Общество торжественно отпраздновало выход из печати последнего тома словаря Линде и выбило в его честь золотую медаль. А тогда, когда Линде читал корректуры этого тома, в Варшаве появились первые экземпляры «Истории польской литературы» Феликса Яна Бентковского (1781—1852), лекции которого слушал впоследствии Фридерик Шопен.

То было трудное и тревожное время, ознаменовавшееся тяжелыми утратами и испытаниями, вновь выпавшими на долю многострадального польского народа. Десятки тысяч польских крестьян были насильно завербованы в наполеоновскую армию и гибли во всех тех землях, куда их бросала рука вторгавшегося туда французского императора. Такая участь постигла польских легионеров, а затем многих польских солдат и офицеров, принимавших участие в войне 1812 г., к концу которой значительная часть Польши оказалась оккупированной русскими войсками. По решению Венского конгресса, княжество Варшавское прекратило свое существование, причем значительная часть его территории была включена в состав Российской империи в качестве Королевства (Царства) Польского, исконные великопольские земли, в том числе Гнезно и Познань — древние столицы государства Польского, — отошли к Пруссии, а Краков с прилегающим к нему районом был объявлен республикой под протекторатом Австрии, Пруссии и России.

Постепенно рушились надежды польских патриотов на возвращение государственной независимости их родине. Правда, наместником Королевства был назначен польский генерал Юзеф Зайончек, участник восстания 1794 г., но фактически власть оказалась в руках брата Александра I, цесаревича Константина Павловича, назначенного главнокомандующим польской армии и поселившегося в Варшаве, где 27 ноября 1815 г. русский император, получивший титул польского короля, подписал конституцию Королевства Польского. И эта конституция, и тронная речь Александра, произнесенная им на открытии сейма в марте 1818 г., казалось, открывали перспективы возрождения Польши. Но русский царь обманул польский народ так же, как обманул его «новый Персей».

«С переходом центральной части Польши под власть России польский народ оказался перед необходимостью вести труднейшую борьбу против страшного врага и угнетателя — русского царизма. Под властью царизма польский народ испытывал жестокое национальное угнетение. Преследование польского языка, гонения на польскую национальную культуру — таково было неизменное существо польской политики царизма, злейшего врага всех народов России»<sup>11</sup>.

Борьба за отечественную культуру приобретала отныне значение борьбы за национальную самобытность польского народа. И об этом говорили многие деятели польской культуры, с которыми встречался в Варшаве Миколай Шопен. Проблемы, возникавшие на отдельных этапах такой борьбы, обсуждались и в его доме. К этим разговорам понемногу прислушивались и дети. Но, разумеется, не все было понятно им. И не с этой стороной жизни родителей были связаны первые впечатления детства Фридерика Шопена.

<sup>11</sup> «История Польши в трех томах», т. I. Второе издание, стр. 494.

Мать он видел гораздо чаще, чем отца, у которого много времени отнимали занятия в Лицее и в военной школе. Просыпаясь, дети видели ласковую улыбку матери, целый день были окружены ее заботами, а вечером засыпали, убаюканные ее тихим пением. Юстына Шопен была наделена всеми лучшими чертами польской женщины. В воспоминаниях ее знакомых и друзей неизменно говорится о ее доброте, благородстве и обаянии, о ее самоотверженной любви к мужу и детям, которая приносила им всем счастье. Маленький Фридерик, от матери услышавший первые мелодии польских песен, всем сердцем отвечал на это чувство. Образ матери на всю жизнь остался для него величайшей святыней. Ее имя он научился произносить первым, к ней были обращены его последние мысли и последний предсмертный возглас. Он никогда не встретил ни одной женщины, которую можно было бы сравнить с его матерью. И тогда, когда он думал о родине, перед ним вставало лицо матери. С юных лет было присуще Фридерiku Шопену чувство высокого национального достоинства, гордости, преданности родному народу, пламенной любви к Польше. А мать была для него тем, что римляне называли «genius loci», — добрым гением, который воплощает очарование родной страны и духовную красоту ее народа.

Худенький и болезненный мальчик с белокурыми локонами и большими грустными глазами был удивительно ласковым и вместе с тем чутким ребенком. Именно эта чуткость позволила ему понять многое уже в очень юные годы, когда он проникся не только любовью, но и глубоким уважением к отцу и матери, которые неутомимо трудились с утра до вечера. Он знал, что отец, хотя и не отличается крепким здоровьем, не щадит себя и ежедневно отдает много часов воспитательно-педагогической работе. Фридерик видел также, что на матери лежат все заботы по дому, а кроме того, она учит играть на фортепьяно всех воспитанников пансионата, а во время уроков танцев (являвшихся тогда неотъемлемой частью светского воспитания молодежи) сама играет, десятки раз повторяя какой-нибудь танец. И ребенок понял, что мать очень устает, хотя и старается скрывать это.

Первым побуждением Фридерика в те детские годы, когда обнаружилась его феноменальная музыкальная одаренность, было — помочь матери. Сохранился рассказ, передаваемый многими биографами композитора<sup>12</sup>, о том, как его, тогда еще совсем малыша, застали ночью в комнате, где обычно происходили уроки танцев. Ребенок сидел в одной рубашонке и играл одну за другой все пьесы, которые исполняла его мать во время этих уроков. Он подобрал их по слуху и тихонько упражнялся, чтобы, как он сконфуженно объяснил разбуженной матери, заменять ее, когда она устанет. С такой же легкостью запоминал он, еще не зная нот, и

<sup>12</sup> См., напр.: *Ferdynand Hoesiick. Op. cit., str. 17—18.*

подбирал по слуху все мелодии, которые пела мать, все пьесы, которые она играла одна или аккомпанируя отцу, не забывавшему своей скрипки. Флейту он отдал сыну, но тот вскоре сломал ее...

Фридерик жадно тянулся к фортепьяно и просил то мать, то сестру заниматься с ним. Мать, помня, как он горько плакал, слушая музыку в раннем детстве, не спешила с этим, но Людвика быстро научила брата читать ноты и познакомила его с начальными приемами аппликатуры. Убедившись в непреодолимом влечении мальчика к музыке и в его поразительной одаренности, отец и мать решили, что он может начать брать уроки у такого опытного педагога, каким с давних пор считался в Варшаве Живный.

Уроженец Чехии, скрипач, пианист и композитор Войцех<sup>13</sup> Живный (1756—1842), подобно ряду своих соотечественников, нашел вторую родину в Польше. Вначале он был придворным пианистом и преподавателем музыки у одного из польских магнатов, а в середине 90-х годов XVIII в. переехал в польскую столицу, где зарекомендовал себя как один из лучших преподавателей игры на фортепьяно. Известно также, что он обладал серьезными познаниями в области теории музыки, сочинял фортепьянные и оркестровые пьесы. С легкой руки одного из его учеников, Эугениуша Скродзкого<sup>14</sup>, о Живном часто говорят в полуироническом тоне, описывая прежде всего его старомодный парик, страсть к нюхательному табаку и гастрономические склонности. А между тем такой тон плохо вяжется с высказываниями о Живном самого Шопена, который неизменно отзывался о своем учителе с теплотой и уважением.

В воспоминаниях Эустахия Марыльского (1806—1871), одного из воспитанников Лицея, живших в шопеновском пансионате, содержатся некоторые данные о Живном, который, по его собственным словам, до приезда в Польшу занимался дирижерской деятельностью в Австрии, а музыкальное образование получил под руководством Кухаржа, «принадлежавшего к школе И. С. Баха». Иногда приводятся также сведения, что учитель Живного работал в капелле лейпцигского храма св. Фомы под руководством самого Баха. Однако, как нам кажется, не исключена возможность, что речь шла о Яне Кржтителе Кухарже (1751—1829), ученике знаменитого пражского композитора и органиста Йозефа Фердинанда Норберта Сегера, крупнейшего мастера школы Богуслава Черногорского, все представители которой, как известно, высоко ценили творчество Баха. Тогда делается понятным, почему Живный внушал своим ученикам любовь к Баху даже в те годы, когда музыка

<sup>13</sup> Это польское имя соответствует чешскому Войтех и французскому Альбер, часто встречающемуся в зарубежных работах, в которых приводятся имена чехов и поляков.

<sup>14</sup> См. статью «*Kilka wspomnień o Szopenie*», опубликованную Скродзким в 1882 г. в Варшаве под псевдонимом Велислав — *Wielisław* («*Bluszcz*», N 33).

его далеко не пользовалась всеобщим признанием, и к Моцарту, другом и восторженным почитателем которого был Кухарж.

Так или иначе, не подлежит никакому сомнению, что Живный не только был разносторонне образованным музыкантом, но и отличался превосходным художественным вкусом, коль скоро указывал своим ученикам на Баха и Моцарта, как на высочайшие вершины музыкального искусства. Вместе с тем Живный с большой чуткостью и симпатией относился к творчеству польских композиторов, к их поискам национально-самобытных путей развития отечественной музыки, и даже сам писал полонезы.

Признанным главой корпорации варшавских музыкантов был в те годы Юзеф Эльснер (1769—1854)<sup>15</sup>, живший с 1799 г. в польской столице, куда он переехал из Львова вместе с труппой Национального театра, возглавлявшейся выдающимся режиссером, актером и драматургом Войцехом Богуславским (1757—1829), который вошел в историю отечественной культуры как «отец польского театра». Уроженец Силезии, Эльснер получил в родном Гродкуве первоначальное образование, которое продолжал затем во Вроцлаве и Вене, после чего недолго работал в Брне в качестве скрипача, а в 1792 г. переехал во Львов, где развил интенсивную деятельность в качестве композитора и дирижера. Именно во Львове встретился Эльснер с Богуславским и, сблизившись с ним, перешел в Национальный театр, расставшись с труппой австрийского театра. В это время он начал заниматься польским языком и знакомиться с первенцами польской национальной оперы, в том числе с комической оперой-водевилем «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» Яна Стефани (1746—1829), в которой получили развитие своеобразные черты польского народного песенно-танцевального творчества. Эти черты вскоре проявились и в музыке Эльснера, который, живя в Варшаве, писал оперы и песни на польские тексты, а в инструментальных произведениях (в том числе и в оперных увертюрах) широко развивал жанры полонеза, краковяка и мазурки.

Уже в первые годы жизни в польской столице Эльснер посвятил себя не только творческой и исполнительской деятельности. В 1803 г. он начал издавать появлявшиеся ежемесячно выпуски «Собрания хороших музыкальных произведений и польских песен», причем первая тетрадь этого антологического издания была посвящена им Обществу друзей науки. В этом посвящении композитор

<sup>15</sup> Об Эльснере см.: Ferdynand Hoessick, *Z papierów po Elsnerze. Przyczyunki do historii teatru i muzyki w Polsce*. Warszawa, 1901; Henryk Opieński, *Józef Elsner w świetle nieznanych listów*. «Polski Rocznik Muzykologiczny», t. I, Warszawa, 1935; Игорь Бэла, *История польской музыкальной культуры*, т. I—II. М., 1954—1957; Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*. PWM, 1957. (Рец.: Hieronim Feicht. *Nad monografią Józefa Elsnera*. «Ruch Muzyczny», 1958, N 11). Автобиографические записки Эльснера, отрывки из которых печатались начиная с 1857 г., были полностью опубликованы лишь в 1957 г. (*Józef Elsner. Sumariusz moich utworów muzycznych*. PWM).

написал: «Обществу ученых поляков — носителям света в народе, заложителям краеугольного камня устойчивости языка польского, опоре наук и искусств — это собрание прекрасной музыки и песен польских как плод собственного сада граждан польских с благоговением перед их благородным рвением посвящает Ю. Эльснер».

В работе Общества друзей науки Эльснер принимал деятельное участие, встречаясь на собраниях Общества с Линде, который познакомил его с Миколаем Шопеном. В том же году, когда семейство Шопена обосновалось в Варшаве, туда переехал и такой выдающийся польский музыкант, как Кароль Курпиньский (1785—1857), получивший место второго капельмейстера в театре Богуславского и пополнявший репертуар театра своими музыкально-сценическими произведениями<sup>16</sup>. Курпиньский также сблизился с Миколаем Шопеном, который принимал живое участие в обсуждении различных проблем, волновавших деятелей польской культуры, в том числе и проблемы музыкального образования.

Дело в том, что артисты Национального театра были в основном драматическими актерами, причем подавляющее большинство их не имело профессионального вокального образования; а многие даже не знали нот. Богуславский стремился организовать в Варшаве оперный театр, но об этом нечего было и думать, не располагая квалифицированными кадрами певцов. В 1811 г. он открыл с этой целью «Драматическую школу», где, помимо общеобразовательных предметов, преподавались также пение, танцы и игра на различных инструментах. В 1814 г. в этой школе начал преподавать Эльснер, по предложению которого она была реорганизована в «Школу музыки и драматического искусства» с самостоятельным отделением музыки, возглавлявшимся Эльснером. В следующем году он был назначен ректором Школы и добился также открытия «Общественной школы элементарной музыки», обучение в которой было бесплатным. И, наконец, в 1821 г. Эльснер стал во главе организованного по его проекту в Варшаве высшего учебного заведения — «Института музыки и декламации» с тремя отделениями — вокальным, инструментальным (здесь преподавалось также сценическое искусство), которое называлось Консерваторией, и теоретико-композиторским. Последнее отделение входило в состав Варшавского университета, открывшегося в 1818 г., и называлось «Главной школой музыки». В силу такой структуры Эльснер вошел в состав профессуры университета, и авторитет его укрепился еще более.

Нужно сказать также, что Эльснер принял деятельное участие в том изучении польского языка, целью которого была защита его самобытности. Борьба за эту самобытность велась и в театре. Бо-

<sup>16</sup> Подробный перечень этих произведений Курпиньского, так же как и Эльснера, дан в кн.: Kornel Michałowski. *Opery polskie*. PWN, 1954. См. также: «Materiały do dziejów teatru w Polsce», t. I. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Opracował Eugeniusz Szwanowski. Wrocław, 1954.

гуславский ставил оперы и драматические произведения на польском языке. Но большинство польской знати смотрело на этот театр, как на «балаган, о котором даже говорить неприлично. Это хорошо для кучеров, лакеев, мещанишек и всякой городской черни». Слова эти, вложенные Стефаном Жеромским в уста одного из героев его исторического романа «Пепел», хорошо отражают отношение к национальному театру магнато-шляхетской верхушки польского общества, предпочитавшей спектакли на французском языке. Широкое распространение получила в Польше саркастическая песенка книгопродавца из комической оперы Эльснера «Семь раз один», текст которой сочинил ученик Богуславского, режиссер, драматург и актер Людвик Адам Дмушевский (1777—1847). Приведем этот текст в дословном переводе с польского<sup>17</sup>.

*Пани, теперь такая мода:  
Гордятся чужим товаром,  
Вкус, ум, платье, красота —  
Все лучше за границей.  
Напрасно товарищи Феба  
Умножают честь страны, —  
Ни один из них не признан:  
Жаль, что пишут по-польски.  
Не по вкусу родной язык, —  
Не ясно объясняет вещи;  
Подмешивать [в него] иностранные слова —  
Это значит обладать настоящим умом,  
Своим суждением я не оскорбляю  
Больших достоинств Парижа,  
Но милее всего французского  
Мне язык моей родины.*

И, если Линде в своем словаре собрал неисчислимые сокровища родного языка, то Эльснер написал несколько теоретических трактатов об особенностях метрики и ритмики польского языка<sup>18</sup>, причем один из них назывался «О пригодности польского языка для музыки». Творческая практика Эльснера, Курпиньского и других польских композиторов того времени была лучшей защитой тезиса, который послужил заглавием этого трактата и мужественно отстаивался польскими музыкантами-патриотами.

Когда Фридерик Шопен в 1816 г. начал серьезно заниматься музыкой под руководством Живного, то услышал от своего учителя именина Эльснера, Курпиньского и других отечественных мастеров. Вскоре мальчик познакомился и с произведениями многих поль-

<sup>17</sup> Национальная библиотека в Варшаве, № 6315.

<sup>18</sup> «Рассуждение о метрике и ритмике польского языка» было напечатано в Варшаве в 1818 г. Об этом и других трактатах Эльснера см.: Maria Dłuska. *Józef Elsner o sylabotoniźmie i o heksametrach Mickiewicza.* — «Pamiętnik Literacki», 1956, N 1.

ских композиторов. Не будет преувеличением сказать, что не было тогда в Варшаве ни одного музыканта, ни одного любителя музыки, который не исполнял бы хоть несколько «Исторических песен» варшавских композиторов, чьи произведения были приложены к называвшемуся так сборнику Юльяна Урсына Немцевича (1758—1841), поэта, драматурга, историка, который прославился также как выдающийся общественно-политический деятель.

Сборник этот вышел из печати в том же 1816 г. и, как указывал автор в предисловии, был создан по инициативе Общества друзей науки, которое предложило ему «изобразить в Исторических песнях наизыянейшие подвиги, наиболее славные деяния и победы королей и воинов польских». И хотя, создавая образы правителей и знатных полководцев польских, Немцевич не раз отклонялся от исторической действительности, порой незаслуженно возвеличивая своих героев, тем не менее, огромное впечатление, которое производили тридцать три думы-баллады, вошедшие в этот сборник, объясняется, прежде всего, вложенными в них высокими патриотическими чувствами и помыслами о величии Польши.

Все эти баллады были положены на музыку польскими композиторами — Курпиньским, Марией Шимановской (1789—1831) — блестящей пианисткой, с громадным успехом выступавшей в варшавских салонах, Францишком Лесселем (1780—1838) — любимым учеником Гайдна, разносторонне одаренным музыкантом и архитектором, переехавшим в Варшаву почти одновременно с Курпиньским, и другими авторами — как профессионалами, так и любителями. В лучших произведениях, созданных на тексты Немцевича (к их числу относятся, прежде всего, песни названных нами трех мастеров), ярко проявилось то интонационное своеобразие польской лирической песни, которое Фридерик постигал уже тогда, когда слышал, как пела его мать. Но в «Исторических песнях» порой уже выступали на первый план драматические настроения, также находившие отклик в сердце впечатлительного мальчика.

Почти все биографы Шопена подчеркивают его склонность к импровизации, проявившуюся уже в самом раннем детстве. Очень рано, уже на протяжении первого года занятий с Живным, импровизации эти начали принимать форму законченных пьес, из которых, к сожалению, лишь немногие дошли до нас. Уже в начале 1818 г. в первом номере «Варшавского дневника» («*Pamiętnik Warszawski*») появилась анонимная заметка, написанная, как полагают польские исследователи<sup>19</sup>, Фридериком Скарбком и содержащая сообщение о выходе из печати соль-минорного полонеза Шопена. В заметке говорилось далее: «Автор этого польского танца, мальчик, которому едва исполнилось восемь лет, — сын г. Миколая Шопена, профессора французского языка и литературы в Варшав-

<sup>19</sup> См., напр.: Bronisław Edward Sydow. *Bibliografia F. F. Chopina. Warszawa, 1949, str. 60.*

ском лице. Это подлинный музыкальный гений, ибо он не только с величайшей легкостью и необычайным вкусом исполняет на фортепьяно труднейшие произведения, но и является автором нескольких танцев и вариаций, которыми знатоки музыки не перестают восхищаться, памятуя, прежде всего, о детском возрасте композитора. Если бы мальчик родился в Германии или во Франции, то, наверное, уже привлек бы к себе всеобщее внимание; пусть же эта заметка послужит указанием на то, что и на нашей земле рождаются гении, и что нашей общественности мешает знакомиться с ними лишь отсутствие надлежащей гласности».

Мы не знаем ни вариаций Шопена, упоминаемых в данной заметке, ни марша, сочиненного в 1817 г. и инструментованного по распоряжению цесаревича Константина, которому он был посвящен. Марш этот неоднократно исполнялся на военных смотрах и парадах и был издан, — впрочем, без указания автора<sup>20</sup>. Карасовский утверждает, что Шопен сочинил в детстве несколько полонезов, мазурок и вальсов<sup>21</sup>. Однако до сего времени из самых ранних сочинений Шопена мы знаем лишь полонезы соль минор, си-бемоль мажор, ля-бемоль мажор, соль-диез минор и мазурки ре мажор, си-бемоль мажор и соль мажор, причем общепринятую датировку этих маленьких пьес далеко не всегда можно считать бесспорной.

Достоверно известно, что соль-минорный полонез был издан в Варшаве в 1817 г. той самой нотопечатней Яна Юзефа Цыбульского, которая в свое время публиковала первые выпуски упоминавшегося нами собрания Эльснера, вместе с Цыбульским основавшего эту нотопечатню. Экземпляр этого издания впервые был обнаружен лишь в 1926 г. известным краковским музыковедом Здзиславом Яхимецким, который вскоре после этого опубликовал в польской, французской и английской прессе сообщения о своей драгоценной находке. К сожалению, данный экземпляр, на титульном листе которого имелась дарственная надпись автора Яну Бялоблцкому (1805—1828), жившему тогда в пансионе Шопенов, погиб в 1939 г. вместе с другими шопеновскими реликвиями, находившимися в собрании Лауры Цехомской, внучки Людвики, старшей сестры композитора.

В работе, посвященной ранним сочинениям Шопена<sup>22</sup>, так же как и в своей неоднократно переиздававшейся монографии о великом композиторе, Яхимецкий справедливо указывал, что в обоих полонезах, сочиненных в 1817 г., отчетливо чувствуется влияние Михала Клеофаса Огиньского (1765—1833), полонезы которого пользовались громадной популярностью в Польше начиная с 90-х

<sup>20</sup> Friedrich Niecks. *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, Bd. I. Leipzig, 1890, S. 37.

<sup>21</sup> Moritz Karasowski. *Friedrich Chopin*. Dresden, 1878, S. 20.

<sup>22</sup> Zdzisław Jachimcki. *Kompozycje Fryderyka Chopina z okresu dzieciństwa i lat chłopięcych (do roku 1825)*. — «Chopin», 1937, N 1.

годов XVIII в., и неоднократно переиздавались там. Одним из них (до-минорным полонезом «Прощание») открылась в 1803 г. первая тетрадь эльснеровского собрания, в котором вскоре после этого был перепечатан и фа-минорный полонез.

Уже в те годы имя Огиньского было окружено романтическим ореолом. Из уст в уста передавались рассказы о его патриотических подвигах во время восстания 1794 г., во время которого он командовал сформированным им отрядом. Видимо, Огиньский, хотя и происходил из очень знатного рода, был связан с польскими якобинцами теснее, чем это принято думать, ибо в те годы он отказался от княжеского титула, заменил свой древний герб щитом с надписью: «Свобода, постоянство, независимость» — и заявил Национальному Совету, что «приносит в дар Родине свое имущество, труд и жизнь»<sup>23</sup>. Не только полонезы Огиньского, но и сочиненные им для повстанцев боевые песни и марши получили широкое распространение в Польше, а затем и в тех зарубежных странах, где находились польские легионы.

Не подлежит никакому сомнению, что Миколай Шопен знал о патриотической и творческой деятельности Огиньского задолго до появления на свет своего гениального сына, потому что полонезы Огиньского звучали по всей Варшаве уже в начале 90-х годов XVIII в. («знаменитый» полонез фа мажор, впоследствии, без всяких, впрочем, оснований, называвшийся «Раздел Польши», был сочинен осенью 1792 г.). Но, кроме того, сотник Шопен не мог не читать «Национальных бюллетеней» Косьцюшко, где печатались извлечения из донесений Огиньского верховному главнокомандующему<sup>24</sup>, а, быть может, знал и то, что ближайший друг и соратник Огиньского, зачинатель польской революционной поэзии Якуб Ясиньский (1758—1794), руководивший в качестве генерал-лейтенанта польской армии защитой предместья Варшавы, погиб 4 ноября 1794 г., через несколько часов после того, как подразделение Миколая Шопена, которого также ждала там неминуемая гибель, сменил другой отряд бойцов.

Мы не знаем, что рассказывал Миколай Шопен своим детям о восстании, в котором он принимал участие, но, даже судя по беглому упоминанию имени Косьцюшко — «нашего героя» — в письме восемнадцатилетнего Фридерика Шопена к родным<sup>25</sup>, можно предположить, что глубокое уважение к этому имени было внушено ему уже в юные годы. А ранние полонезы Шопена убеждают в том, что он уже в детстве воспринял восходящую к Огиньскому лирико-драматическую трактовку данного жанра, в развитии образного строя которого решающую роль сыграло восстание 1794 г.

<sup>23</sup> Протокол заседания Национального Совета от 29 апреля 1794 г. Центральный Государственный архив древних актов в Москве (ЦГАДА), Госархив, разр. XII, № 236, л. 88.

<sup>24</sup> См., напр.: «Bulletin National Hebdomadaire», 1794, N 12, p. 224 (извлечение из донесения Огиньского от 17 августа).

<sup>25</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 84.

Именно в этот период для «полонезной» музыки делаются типичными призывно-фанфарные звучания, которые позволяют провести параллель с образами революционной поэзии тех лет, характеризующейся, в частности, развитием жанра «побудки». Слово «pobudka» по-польски значит — сигнал, зоря, призыв. «Побудками» назывались не только воинские трубные сигналы, но и патриотические стихи-призывы, обычно песенно-маршевого склада, легко ложившиеся на музыку, эмоциональное содержание которой, естественно, связывалось с содержанием текста. В 1794 г. таких стихов было создано множество<sup>26</sup>. Некоторые из них были положены на музыку Огиньским, но, к сожалению, его революционные песни не дошли до нас. Однако в полонезах Огиньского отчетливо различимы черты фанфарной призывности, несомненно восходящей к жанру «побудки». И столь же несомненно, что лирические и драматические эпизоды, так часто встречающиеся в полонезах Огиньского, навеяны переживаниями, выпавшими на долю его родины в последние годы.

Отголоски этих переживаний, связанных с событиями, которыми изобилует история Польши на рубеже XVIII и XIX столетий, встречаются в творчестве многих польских композиторов. Так, в оркестровом «Триумфальном марше» Эльснера, сочиненном и впервые исполненном в Варшаве в конце 1809 г., звучит, переплетаясь с другими патриотическими мелодиями, тема боевой песни легионов Домбровского, ставшей впоследствии польским национальным гимном — «Jeszcze Polska nie zginęła» («Еще Польша не погибла»). Мелодия этой песни с давних пор существовала в двух вариантах — в виде марша и в виде мазурки, получившей название «Мазурки Домбровского» («Mazur Dąbrowskiego» — так сказано в записках Эльснера, перечисляющего темы, получившие развитие в его марше<sup>27</sup>). В «Пане Тадеуше» Мицкевича песня эта называется не мазуркой, а маршем:

*I z tręb znana piosenka ku niebu wionęła,  
Marsz tryumfalny: Jeszcze Polska nie zginęła!..*<sup>28</sup>

Мелодию песни «Еще Польша не погибла» знали тогда все польские патриоты. Видоизменяясь метрически, «Мазурка Домбровского» врвалась в самые различные произведения варшавских мастеров, звучала то в марше Эльснера, то в его опере «Король Локетек»<sup>29</sup>, обошедшей начиная с 1818 г. несколько польских оперных сцен, то в фуге Курпиньского, написанной через пять лет после этого. Текст этой патриотической песни написал разделяющий

<sup>26</sup> См., напр.: антологию «Poezja powstania Kościuszkowskiego», oprac. Juliusz Nowak-Dłużewski, Kielce, 1946.

<sup>27</sup> Józef Elsner. Op. cit., str. 59.

<sup>28</sup> A. Mickiewicz. «Pan Tadeusz», XII, 742—743. (И трубы понесли к небу эту песню, марш триумфальный: Еще Польша не погибла!..)

<sup>29</sup> Рукопись в библиотеке Варшавского музыкального общества им. Монюшко, R. 912.

с Ясиньским славу создателя польской революционной поэзии Юзеф Выбицкий (1747—1822), друг Огиньского, соратник Косцюшко и Домбровского. По одной версии, Выбицкий написал не только слова, но и мелодию песни «Еще Польша не погибла», по другой — использовал мелодию какой-то старинной мазурки<sup>30</sup>. Однако молва упорно приписывала авторство данной мелодии Огиньскому<sup>31</sup>.

Так или иначе, маленький Фридерик рос в атмосфере, насыщенной воспоминаниями об участниках восстания 1794 г. и его вожде. Он знал, разумеется, и «Полонез Косцюшко»<sup>32</sup>, также приписывавшийся Огиньскому и даже издававшийся под его именем, против чего композитор решительно возражал впоследствии в своих «Письмах о музыке», так как в действительности пьеса эта, тему которой Эльснер также использовал в своем «Триумфальном марше», была сочинена, по всей вероятности, люблинским композитором Барцицким. Но героические настроения, которые приносили мальчику все эти воспоминания и мелодии, неизменно омрачались скорбными мыслями об утратах, поражениях и тяжких испытаниях, — обо всем том, что также запечатлелось в музыке тех лет, в частности, в некоторых «Исторических песнях», сочиненных поль-

<sup>30</sup> Об этих версиях см. Léonard Chodźko. *Pologne Historique Littéraire Monimentale et Pittoresque*, vol. I. P., 1855, p. 430.

<sup>31</sup> Дискуссия о времени возникновения и авторства мелодии песни «Еще Польша не погибла» ведется в польской печати уже на протяжении многих десятков лет. Если, напр., Станислав Зетовский категорически утверждает, что мелодию эту написал Огиньский (см., в частности, статью: *St. Zetowski. A jednak Ogiński był twórcą naszego Hymnu*. — «Музыка», 1935, N 1), то Владзимеж Позняк (*Dr. Włodzimierz Poźniak. Do genezy polskiego hymnu państwowego*. «*Śpiewak*», Katowice; 1939, N 2—3), приводящий в своей статье обширную литературу предмета, приходит к противоположному выводу, основываясь главным образом на том, что единственное произведение Огиньского, связанное, судя по заглавию, с эпопеей легионов Домбровского (фа-мажорный «*Marche pour les Légions Polonaises en 1797*»), ничего общего не имеет с данной мелодией. Однако сам Огиньский заявляет в своих «Письмах о музыке», что еще в 1794 г. сочинил марш для той части, которой он командовал, с какими-то словами, оставшимися нам неизвестными (*Je composai une marche pour mon corps de chausseurs avec des paroles arrangées pour cette musique, qui fut exécutée depuis dans plusieurs régiments*) и «писал также военные и патриотические песни» («*des chants militaires et patriotiques*») («*Lettres sur la musique*», ЦГАДА, Госархив, разр. XII, № 301, л. 11). Нельзя, следовательно, утверждать, что среди этих песен не было и той, которая стала впоследствии польским национальным гимном, и что рукописи ее (или записи о ней) не было среди бумаг, сожженных Огиньским 15 июня 1828 г. во Флоренции, о чем он сделал отметку в одной из тетрадей, сохранившихся в его архиве (ЦГАДА, тот же архив).

<sup>32</sup> Кстати сказать, это название явилось поводом для курьезного недоразумения, встречающегося в книгах некоторых западноевропейских музыковедов, полагающих, что Косцюшко — фамилия автора данного полонеза. Так, Ипполито Валетта, перечисляя произведения, созданные в этом жанре предшественниками Шопена, называет «*Le Polonesi di Kosciuszko, Ogiński, Lipiński, Mayseder e Weber*» (*Ippolito Valletta. Chopin. La vita. Le opere. VI Edizione. Milano, 1946, p. 327*).

скими композиторами на тексты Немцевича. И нет сомнения, что, например, в «Думе о Михале Глиньском» или в «Яне Альбрехте» Марии Шимановской драматическая встревоженность, уже предвещающая возникновение жанра романтической баллады, была рождена не столько образами прошлого, сколько размышлениями о горькой участи Польши в то время, когда создавались эти произведения.

Именно в это время получил в Польше развитие жанр думы, зародившийся, как известно, в украинском народном творчестве<sup>33</sup>. Наиболее ранние из «Исторических песен» Немцевич назвал в 1791 г. думами, а в «Замечаниях о думе», относящихся к концу 1818 г., Мицкевич подчеркнул, что этот жанр требует «стиха, предназначенного для пения» (*zawiera się w nim albowiem jakie zdarzenie historyczne lub bajeczne, mające całość i opisane wierszem do śpiewania*)<sup>34</sup>. Крайне показательно, что Мицкевич отнес к данному жанру «стихи Годабского о Легионах»<sup>35</sup>, имея в виду знаменитые «Стихи к польским легионам» поэта-легионера Цыгрьяна Годабского (1765—1809), который писал в этом произведении, обошедшем всю страну, что у польских воинов, обманутых Наполеоном, «на лице было отчаяние, а на челе слава». Вероятно, Миколай Шопен, читая эти строки, не раз вспоминал своих соратников, нашедших гибель в чужих землях...

Жанр думы развивался не только в польской поэзии, но и в музыке. Так, в 1805 г. Эльснер опубликовал в издававшейся им антологии свою «Думу Луидгарды», жены князя Пшемыслава, задуманной по его приказанию, как свидетельствует польский хронист Ян Длугош, в конце XIII в. Написана эта дума была на слова Францишка Карпиньского (1741—1825), автора текста песни «Лаура и Филон», вариации на которую создал впоследствии Фридерик Шопен в своей «Фантазии на польские темы»<sup>36</sup>. В конце 1809 г. театр Богуславского показал премьеру оперы Эльснера «Лешек Белый», в которой вновь встречается жанр думы<sup>37</sup>. В первые десятилетия XIX в. польских композиторов все более

<sup>33</sup> В «Анналах» (*Annales sive de origine et gestis Polonorum et Lithuanorum*, 1587) польский хронист Станислав Сарницкий пишет о погибших в 1506 г. «двух братьях Струсях, юношах смелых и воинственных», замечая в связи с этим: «*De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant, canuntur*» (И ныне поют о них элегии, которые называются у русских думами).

<sup>34</sup> *Adam Mickiewicz. Dzieła, t. V. Warszawa, 1955, str. 145.*

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Текст этой песни, так же как и «Думы о Луидгарде», см. в антологии «*Poezja Stanisławowska*», oprac. Eugeniusz Sawrutowicz, Warszawa, 1949.

<sup>37</sup> Не лишено интереса то обстоятельство, что Сарницкий, говоря о распространении жанра думы в инструментальной музыке, отмечал, что мелодии, примыкающие к этому жанру, исполняются свирелями (*tibiis inflatis*), а вступительный наигрыш думы в «Лешке Белом» поручен флейте-пикколо. (Рукопись партитуры хранится в библиотеке Варшавского общества имени Монюшко, R 910). Видимо, это говорит об устойчивости той народно-инструментальной традиции, на которую опирался Эльснер.

и более привлекает этот жанр, характерные черты которого дают возможность эмоционального отображения типичных для того времени переживаний, воплощающихся и в начальном скорбном запеве, и в драматических эпизодах, чередующихся с героическими — так звучит рассказ не о далеком, а о недавнем прошлом, быть может, даже о будущем, когда вновь покроют себя славой герои грядущих битв за честь и независимость Польши.

Черты балладности, проникающие в полонезную музыку того времени, вне всякого сомнения, восходят именно к лирико-эпическому жанру думы, насыщавшемуся в те годы новым драматическим содержанием, рожденным самой жизнью. На рубеже XVIII и XIX столетий стремительно эволюционирует также впитывающий в себя это содержание жанр полонеза. Начало эволюции возвестили первые полонезы Огиньского. Очень показательны, что в то время, когда в Париже вышло очередное издание «знаменитых полонезов» Огиньского, он, удивляясь тому, что к фа-мажорному и до-минорному полонезам присоединили в этой тетради упоминавшийся уже «Полонез Косцюшко», заметил в своих «Письмах о музыке», что данный полонез «только танцевален (*n'est que dansante*) и ничем не похож на все мои другие полонезы»<sup>38</sup>.

Огиньский был первым известным нам польским композитором, который сознательно вышел за рамки полонеза как бытового или бального танца<sup>39</sup> и начал расширять эти рамки, вводя в свои полонезы элементы думы-баллады, элегии, ноктюрна, получившие впоследствии столь плодотворное развитие. Мы вправе говорить уже о чертах поэмности в полонезном творчестве Огиньского, влияние которого испытали многие польские композиторы, в том числе Эльснер и Курпиньский, широко использовавшие данный жанр в своем инструментальном и оперном творчестве.

В одном из дошедших до нас писем Эльснера, датированном 16 февраля 1812 г., он подчеркивал, насколько отличаются друг от друга «полонез для танца и полонез, являющийся музыкальной пьесой»<sup>40</sup>, и отмечал стремительность эволюции данного жанра, заявляя, что «полонез все более и более расширяется, настолько, что теперь иногда уже делается похожим на рондо, симфонию и т. п.»<sup>41</sup> И первые дошедшие до нас творческие опыты Шопена красноречиво свидетельствуют, что хотя он был с самого раннего детства хорошо знаком с «музыкой для танца», все же, сочиняя свои первые полонезы, пошел по иному пути, стремясь, чтобы они были, как выразился его учитель, «музыкальными пьесами».

<sup>38</sup> «Lettres sur la musique», ЦГАДА, Госархив, расп. XII, № 301, лл. 19—20.

<sup>39</sup> Он сам указывал, говоря о создании своих первых произведений, что полонезы «до того времени применялись в нашей стране только как танцы общества» (*comme danses de société*). Там же, л. 10 об.

<sup>40</sup> Dr. Henryk Opieński. Józef Elsner w świetle nieznanych listów, str. 80.

<sup>41</sup> Там же, стр. 83.

Такое стремление ощущается уже в наиболее раннем из всех известных нам полонезов Шопена, изданном, как уже говорилось, в 1817 г. и посвященном Виктории Скарбек<sup>42</sup>.

Если перелистать десятки дошедших до нас полонезов, изданных в те годы, то вряд ли можно будет сказать, сравнивая с ними данный полонез, что он написан менее опытным автором. Скорее наоборот, здесь ощущается уже какая-то свежесть творческого воображения, богатство которого проявляется в разнообразии музыкальных образов. Действительно, начальные такты полонеза позволяют говорить о чертах балладности<sup>43</sup>, подчеркиваемой пассажами, напоминающими переборы струн народного певца-сказителя. Начало этого детского полонеза Шопена свободно могло бы служить вступлением к какой-нибудь думе Немцевича, повествующей о скорбных событиях далекого прошлого, героические отзвуки которого слышатся в первом си-бемоль-мажорном четырехтакте полонеза.

Еще более отчетливо слышны эти отзвуки в возникшем тотчас же после соль-минорного полонеза (в том же 1817 г.) си-бемоль-мажорном полонезе, впервые опубликованном Э. Яхимецким (в приложении к краковской газете «*Ilustrowany Kurjer Codzienny*» от 22 января 1934 г.) с воспроизведением рукописи, которая находилась в обширном собрании известного польского музыковеда Александра Полинского (1845—1916), а затем погибла в Варшаве, разрушенной гитлеровцами. Полинский ошибочно полагал, что полонез этот был записан Живным<sup>44</sup>. В действительности, эту композицию своего сына записал Миколай Шопен, как показал Яхимецкий, которому мы обязаны ценными исследованиями о творчестве великого композитора и публикациями его ранних произведений<sup>45</sup>.

Гибкими, певучими пассажами изобилуют начало и трио этого полонеза, несколько напоминающее, как отмечали уже польские исследователи творчества Шопена, начало того знаменитого полонеза Огиньского, который получил название «Прощание с родиной». Написано это трио, так же как и трио более раннего полонеза соль минор и некоторых полонезов Огиньского (охотно пользовавшегося, впрочем, и одноименной тональностью), в параллельной тональности.

<sup>42</sup> Найденный и перепечатанный Э. Яхимецким (*Z. Jachimicki. Frédéric Chopin et son oeuvre*. P., 1930), полонез этот вошел впоследствии в VIII том Полного собрания сочинений Шопена под редакцией Падеревского.

<sup>43</sup> Что касается темпа *Allegro ma non troppo*, то это обозначение, отсутствующее в издании 1817 г. и внесенное редакторами уже в наше время, представляется нам спорным, так как характер первых тактов подсказывает, видимо, более медленный темп.

<sup>44</sup> *A. Poliński. Chopin. Kijów, 1914, str. 18.*

<sup>45</sup> См. уже упоминавшуюся статью «*Kompozycje Fryderyka Chopina z okresu dzieciństwa i lat chłopińskich*». См. также публикацию Яхимецкого «*Trzy polonezy Chopina z lat najmłodszych*». Kraków, 1947.

Начинается полонез си-бемоль-мажор типичной «побудкой», и призывно-фанфарные звучания возникают не раз и в дальнейшем, переплетаясь с изящными пассажами, которые юный композитор уже в этих ранних произведениях сумел насытить поэтическим очарованием.

Итак, в обоих детских полонезах Шопена мы находим уже сочетание героического и лирико-драматического элементов. Наше внимание не могут не привлечь и такие особенности, как чередование натуральной и увеличенной (лидийской!) кварт, настойчиво повторяющееся в трио первого полонеза, и типичные для полонезной музыки того времени кадансы (остановка на II ступени в мелодии, затем восьмая в басу — доминантсептаккорд — и разрешение в тонику), и перенесение мелодии в басовый регистр с эффектным перекрещиванием рук, столь часто встречающимся уже у Огиньского, начиная с сочиненного в 1792 г. фа-мажорного полонеза. Судя по всему, уже в возрасте семи-восьми лет Шопен не проходил мимо опыта своих старших современников.

Уже в этот период он пробовал свои силы в различных жанрах, не ограничиваясь полонезом, о чем свидетельствует хотя бы факт создания уже упоминавшегося марша, а также ре-мажорной мазурки, датировать которую, впрочем, крайне затруднительно. Все же, видимо, жанр полонеза более всего привлекал юного композитора. Можно предположить, что его ранние опыты в этой области были достаточно многочисленными. До нас дошли, например, сведения, что 26 сентября 1818 г., во время посещения вдовствующей императрицей Марией Федоровной Варшавского лицея, где она побывала, в частности, на лекции Миколая Шопена, его восьмилетний сын, приведенный туда отцом, продекламировал французские стихи и поднес ей два полонеза собственного сочинения<sup>46</sup>.

Правда, не исключена возможность, что эти два полонеза были именно теми, о которых уже шла речь. Возможно, однако, что то были совсем другие сочинения, так как достоверно известно, что уже в этом возрасте творческая мысль мальчика работала неустанно, и сам он в поздравительном письме, поднесенном отцу 6 декабря 1818 г., признавался, что свои чувства ему легче выразить не словами, а музыкальными звуками<sup>47</sup>. И 23 апреля 1821 г., в день именин своего учителя Живного, Шопен принес ему свои поздравления в музыкальной форме, посвятив ему полонез ля-бемоль мажор, рукопись которого поныне является первым известным нам музыкальным автографом композитора.

По сравнению с двумя самыми ранними полонезами данный полонез представляет собою гораздо более развернутую композицию, сопоставление которой с предыдущими сразу же убеждает в расширении средств выразительности как в сфере гармонии, так

<sup>46</sup> «Gazeta korespondenta warszawskiego i zagranicznego», 6 октября 1818 г. Текст заметки воспроизведен в кн.: Ferdynand Hoesićk. Op. cit., str. 35.

<sup>47</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 36.

и мелодики, насыщенной гибкими, певучими пассажами и прихотливой мелизматической орнаментикой. С самого начала полонез этот воспринимается не как бытовой танец, а как лирическая пьеса. Очень интересны такие приемы ладового обогащения, как отмечавшееся уже нами сопоставление IV натуральной и повышенной ступеней, а также применение II повышенной ступени.

Трио полонеза написано в доминантовой тональности<sup>48</sup>, расширение которой и здесь, так же как и в первой части полонеза, достигается путем хроматического «окутывания» звуков и создающегося благодаря этому впечатления ладовой переменности. Что касается образного строя этого полонеза, то, помимо лирических настроений, в трио заслуживают внимания элементы фанфарности, возникающие в тех тактах, где появляется ритмическая фигура, ставшая впоследствии типичной для шопеновских полонезов, в которых разворачиваются картины торжественного танца-шествия.

И хотя этот полонез и нельзя еще сравнивать с шедеврами композитора, следует все же воздать должное его поразительно ранним стремлениям к утверждению своей яркой творческой индивидуальности,— не забудем, что тогда, когда Шопен сочинял эту пьесу, ему было всего 11 лет. Судя по имеющимся в нашем распоряжении данным, в этом возрасте он был уже выдающимся пианистом, и слава «польского Моцарта», как называли тогда Фридерика Шопена, перешагнула уже за пределы его родины.

Вначале игрой мальчика восхищались друзья и знакомые его родителей, пораженные не только безупречной техникой и тонкостью нюансировки, но и необычайно быстрым пополнением репертуара юного пианиста самыми разнообразными произведениями. Первое публичное выступление Шопена состоялось в концерте, который был организован 24 февраля 1818 г. в Радзивилловском дворце варшавским «Обществом благотворительности», возглавлявшимся тогда Немцевичем. В заметке, помещенной за три дня до этого в приложении к «Варшавской газете», восьмилетний Шопен наряду с другими участниками концерта был назван одним из знаменитейших (*nauznakomitszych*) столичных музыкантов-любителей.

Шопен исполнил довольно трудный концерт пользовавшегося тогда европейской известностью чешского композитора, пианиста, скрипача и дирижера Войтеха Йировца (1763—1850)<sup>49</sup>, фортепьянные сонаты которого, как известно, играл примерно в те же

<sup>48</sup> Если в полонезах Огиньского трио написано обычно в одноименной, реже — в параллельной тональности, то Эльснер чаще всего писал трио своих полонезов в основной тональности пьесы, а иногда — в субдоминантовой. Впрочем, трио до-мажорного полонеза («Wybór», 1805, VII, Biblioteka Jagiellońska, № 1347) начинается в гармоническом соль мажоре.

<sup>49</sup> См. о нем: «*Vlastní životopis Vojtěcha Jírovce*». Přeložil František Bartoš. Třetího vydání v Praze, 1940.

годы Глинка. Это первое публичное выступление Шопена, за которое он удостоился благодарности от Немцевича, прошло с громадным успехом, и с тех пор мальчика стали часто приглашать в салоны польской знати. Он бывал также во дворце великого князя Константина Павловича, в особенности после того, как его женой стала в 1820 г. Иоанна Грудзинская, убедившаяся, что игра ее маленького соотечественника действовала успокаивающе на цесаревича, подверженного вспышкам яростного гнева.

В одном из варшавских салонов Шопен встретился с знаменитой певицей Анджеликой Каталани (1780—1849), которая выступала в Варшаве в конце 1819 г. и задержалась затем в польской столице, где жили ее родственники. Благодаря им ей удалось услышать игру гениального мальчика, о котором ей много говорили еще до этого. Среди реликвий, хранящихся в фондах варшавского Общества имени Фридерика Шопена, до сих пор можно видеть золотые часы, подаренные, как явствует из подписи на них, 3 января 1820 г. юному пианисту Анджеликой Каталани, потрясенной его игрой.

Уже в эти детские годы Шопен постоянно слышал от самых различных лиц восторженные отзывы о своем громадном исполнительском и творческом даровании, о несравненном искусстве импровизации, которым он поражал даже самых опытных музыкантов. Он знал, что его называли гением, и более того, сравнивали с Моцартом. Но все же,—и в этом, вероятно, сказались как воспитание, так и врожденные черты характера,—мальчик никогда, насколько мы знаем, ни в малейшей мере не производил впечатления самодовольного вундеркинда. Конечно, очень трудно воссоздать облик юного Шопена. Но, суммируя все, порой отрывочные сведения, дошедшие до нас, собирая отдельные штрихи, можно почувствовать то бесконечное обаяние, которым был наделен этот хрупкий, удивительно чуткий, впечатлительный, ласковый, добрый, не по-детски мудрый ребенок.

Многие черты его характера живо напоминают нам Моцарта. Очень рано проявилось у обоих мастеров чувство собственного достоинства, основанное на ощущении той силы, которую таит в себе искусство. Маленький Шопенек, как называли Фридерика в варшавских салонах, не склонен был заискивать ни перед магнатами, ни перед самим цесаревичем, с сыном которого его часто приглашали проводить время в Бельведере. Рассказывая родителям и сверстникам о великом князе и его приближенных, Фридерик придумывал им забавные клички. Он рисовал также карикатуры на своих знатных знакомых, и, кроме того, виртуозно копировал то походку чопорных дам, то *façon de parler* самодовольных вельмож, то мимику и жесты профессоров — коллег Миколая Шопена.

Как истый варшавянин, он был удивительно остроумным. Искусство становилось его всепоглощающей страстью, но он не вы-

носил напыщенности ни в музыкальных произведениях, ни в разговорах о них, а, слушая похвалы, которыми осыпали его, отшучивался, вероятно так же, как пушкинский Моцарт, которого Сальери, перед тем как отравить, назвал богом. Первый биограф Моцарта, чех Франтишек Нимечек, рассказывает, что когда 6-летний Вольфганг впервые появился в Вене, он мало заботился о впечатлении, которое его игра производила на императора и его семью,—мальчик искал глазами придворного музыканта Вагензейля, потому что с его мнением он считался неизмеримо больше, чем с венценосцами, собравшимися в зале Шенбрунна, чтобы позабавиться игрой ребенка. Давно уже стала знаменитой реплика Моцарта, оставшегося крайне недовольным тем, что возле его клавирина стоит император Франц, но нет Вагензейля, которого Вольфганг позвал, чтобы тот слушал его игру, потому что «он это понимает». Вагензейль не был особенно талантлив. Но он был настоящим профессионалом, таким же, как Войцех Живный, к которому так искренне привязался Фридерик, впоследствии горячо полюбивший и другого своего учителя — Эльснера. И у Фридерика Шопена рано созрело это чувство корпоративной солидарности мастеров. Пусть даже иной раз его высказывания о своих учителях кажутся нам преувеличенно лестными<sup>50</sup>, — но такие высказывания воспринимаются, разумеется, не как объективно-бесстрастная оценка, а как эмоциональное проявление того чувства благодарности, которое Шопен всегда питал к своим учителям, передававшим ему профессиональные навыки, стимулировавшие творческое развитие его гения.

Этому развитию в значительной мере способствовало восприятие опыта, накапливавшегося в различных областях музыкального творчества и исполнительского искусства в Польше. Мы не знаем точно, какие именно произведения и в чьем исполнении слушал Шопен на родине в детские и отроческие годы. Однако биографы Шопена свидетельствуют, что уже в эти годы он постоянно бывал на оперных представлениях, симфонических и камерных концертах, а также принимал участие в домашнем музицировании, которым так увлекались в Варшаве.

В 1818—1821 гг. Национальный театр в Варшаве показал премьеры трех последних опер Эльснера: «Короля Локетка», «Ягелло в Тенчине» и «Жертвоприношения Авраама». Следует подчеркнуть, что первая из этих опер интересна тем, что увертюра к ней построена по принципу, наметившемуся уже в более ранних произведениях Эльснера. Так, «Лешек Белый» (1809) открывается увертюрой, в которой за медленным вступлением следует Alla

<sup>50</sup> Достаточно напомнить хотя бы письмо от 30 июля 1840 г., где Шопен, называя великие творения Генделя и Бетховена, выражает сожаление по поводу того, что не был в Петербурге и не слышал исполнявшейся там оратории Эльснера, «которая, я уверен, выше всего, что было до сих пор создано в этой области». «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 10.

поласса, а в увертюре к «Королю Локетку» Adagio предшествует оживленному Allegro alla Krakowiak. Создавая такой новый тип увертюры, который получил затем развитие в музыкально-сценическом творчестве многих польских композиторов, Эльснер вместе с тем широко разрабатывал и другие национальные жанры. Так, в опере «Ягелло в Тенчине» введены мазурки и такие песенно-танцевальные эпизоды, как каватина и хор alla polassa. Если уже в «Лешке Белом» Эльснер создал ранние образцы арии-полонеза и эпической думы, то «Ягелло в Тенчине» содержит, помимо названных эпизодов, лирическую думку и хор alla Krakowiak.

Второе десятилетие XIX в. ознаменовалось также расцветом оперного творчества Курпиньского, почти все музыкально-сценические произведения которого были созданы и поставлены в Варшаве в 1811—1821 гг. Подобно Эльснеру, Курпиньский писал не только исторические и лирико-драматические, но и комические оперы. Во всех этих операх часто встречаются жанры полонеза, краковяка, мазурки, причем ритмо-интонационный строй музыки нередко в той или иной мере связан с народными истоками. Особенную популярность завоевала в Польше «драматическая пьеска с песнями» Курпиньского, впервые поставленная в 1816 г. под названием «Суеверие, или Краковяне и горцы»<sup>51</sup>. Это небольшое произведение содержит ряд колоритных сцен из народной жизни, насыщенных песенно-танцевальными мелодиями, среди которых выделяются своеобразные песни-мазурки. Такого рода танцевальные мелодии прочно вошли в быт страны в описываемое время, характеризующееся интенсивным развитием жанров, определяющих самобытность польской музыкальной культуры как культуры славянского народа.

Не только в оперном и балетном, но и в концертном репертуаре произведения отечественных композиторов начинают завоевывать место наряду с произведениями зарубежных авторов, с творчеством которых варшавская общественность имела возможность знакомиться достаточно широко благодаря разносторонней деятельности основанного в столице в 1817 г. Общества любителей музыки. Вот что сообщала петербургская пресса об этой деятельности:

«В Варшаве составилось музыкальное общество из 150 любителей музыки. Цель его — давать по вечерам симфонии, увертюры, концерты и вокальные пьесы. Капельмейстер Эльснер предоставил для сего собрания безденежно собственную залу. В продолжение двух лет общество сие находится в цветущем состоянии и 28 концертов, данных в последнюю зиму, отличились и хорошим выбором пьес и правильною игрою. Управление и выбор пьес предоставле-

<sup>51</sup> Впоследствии эта опера называлась «Новые краковяне» в отличие от «Краковян и горцев» (1794) Яна Стефани (1746—1829), написавшего свое произведение на текст Богуславского, положенный (в переработанном виде) также в основу оперы Курпиньского.

ны гг. Лесселю, Ленцу, Вюрфелю, Явореку, Антонию Штолпе и Пешке, известным компонистам и виртуозам на фортепиано, которые своим старанием приобрели себе достойную похвалу. Они управляют оркестром по очереди: каждый вечер даются симфонии из новейших композиций, ария и финал. Таким образом, здесь слышали: симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Ромберга, Мегюля, Лесселя, Ленца, Кроммера, Виотти; увертюры Бетховена, Керубини, Мегюля, Ромберга, Шпора, Шнейдера, Эльснера, Герке, Курпиньского, Пойселя, Бенера, Моргенрота, Кюфнера, Женерали и Россини; концерты Моцарта, Шпора, Роде, Виотти, Маурера, Маттеи, Бербигье, Кроммера, Кремноа, Перголези, Аммона, Тюлу, Гуммеля, Фильда, Дюссека, Риса и Кленгеля. Одних скрипок бывает по 18. Между членами сего общества есть артисты на скрипке и в числе их молодая дама, которая с удивительным искусством разыгрывает на фортепьяно самые трудные композиции Бетховена, Фильда и Риса»<sup>52</sup>.

Что касается молодой пианистки, упоминаемой в конце данной заметки, то вряд ли можно сомневаться, что здесь имеется в виду Мария Шимановская, которая в те годы приобрела известность не только в Польше, но и в зарубежных странах. В то время, к которому относится приведенная корреспонденция из Варшавы, Шимановская была уже автором многочисленных фортепьянных сочинений и все чаще и чаще обращалась к жанрам полонеза и мазурки. Можно с уверенностью сказать, что юный Шопен был знаком с творчеством как Эльснера и Курпиньского, так и Шимановской и Лесселя, писавшего отмеченные национальным своеобразием симфонические, фортепьянные и вокальные сочинения, а также камерно-инструментальные ансамбли.

Со многими варшавскими музыкантами мальчик встречался в тех салонах, где он бывал, и в доме своих родителей. У Миколая Шопена по четвергам собирались друзья и знакомые, и на этих вечерах нередко звучала музыка, велись беседы о творческих достижениях польских и зарубежных мастеров, о концертной жизни столицы, о приезжих артистах, выступавших во дворце Мнишков, где устраивало концерты основанное в 1820 г. «Купеческое собрание» (Resursa Kupiecka), привлекавшее к участию в этих концертах и лучших музыкантов столицы. Вместе с Линде часто приходили к Шопенам его друг Эльснер и жившие тогда в Варшавской консерватории Йозеф Яворек (Явурек, 1756—1840) и совсем еще молодой Вацлав Вилем Вюрфель (1791—1832).

К Вюрфелю, который был учеником знаменитого чешского композитора и пианиста Вацлава Яна Томашка (1774—1850) и воспринял от него удивительную напевность игры, Фридерик привязался особенно сильно, охотно играл ему и слушал в его исполне-

<sup>52</sup> «Невский зритель», ч. 2, кн. V, 1820, июнь, стр. 299—300.

нии произведения многих композиторов, в том числе, надо полагать, и пользовавшиеся тогда большой популярностью фортепьянные пьесы его учителя. Так как Вюрфель часто играл у Шопенов различные новинки, то можно предположить, что среди них были и его собственные сочинения, а также изданные в самом начале 20-х годов полонезы его любимого ученика Феликса Островского (1802—1860), прозванного в Варшаве «брильянтовым Феликсом» (Felix bylantowy) за виртуозный блеск его игры. По всей вероятности, ее слушал и Фридерик, чьи сочинения впоследствии так талантливо исполнял Островский.

Перечень имен мастеров, содержащийся в приведенной заметке из «Невского зрителя», позволяет судить о богатстве варшавского концертного репертуара, с которым постепенно знакомился юный Шопен. Однако интересы мальчика не ограничивались музыкой. Как он, так и его сестры обладали литературным дарованием. В возрасте шести-семи лет Фридерик подносил отцу и матери к именинам сочиненные им стихи<sup>53</sup>. Вместе со своей старшей сестрой Людвикой он не только играл в четыре руки, но и читал книги, о выборе которых тщательно заботились родители, понимавшие, какую большую роль в воспитании детей играют впечатления от прочитанного. Постепенно ко всему этому добавлялись литературные споры, к которым прислушивались Людвика и Фридерик.

Линде часто говорил о своих лексикологических изысканиях, в процессе которых он пришел к убеждению о необходимости создания общеславянского языка. Об этом он писал и в заключительном томе своего словаря. Линде поддерживал переписку со многими деятелями культуры славянских стран, в том числе и русскими, в частности, с академиком П. И. Кеппеном (1793—1864), который, так же как и академик А. Х. Востоков (1781—1864), живо интересовался деятельностью своего польского собрата<sup>54</sup>. Нужно заметить, что после Отечественной войны русско-польские культурные связи заметно активизировались, чему способствовал проезд многих видных представителей русской интеллигенции в Варшаву.

Так, отец великого поэта, С. А. Пушкин, по воспоминаниям его дочери, О. С. Павлицевой, «оставил в дамских альбомах множество прекрасных стихов, под которыми могли бы подписаться и лучшие представители блистательной эпохи французской литературы. В одном из таких альбомов, принадлежавшем знаменитой в свое время пианистке Шимановской, теще впоследствии польского поэта Мицкевича, сохранилось послание к ней, прозой и стихами перемежку, в котором автор знакомит ее с современной русской

<sup>53</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 35—36.

<sup>54</sup> Р. М. Цейтлин. А. Х. Востоков — один из первых русских славяноведов. — «Краткие сообщения Ин-та славяноведения АН СССР», вып. 25, М., 1958, стр. 13.

литературою. Оно написано в Варшаве, в 1814 году, когда Сергей Львович начальствовал там комиссариатскою комиссиею резервной армии»<sup>55</sup>.

В том же году, когда состоялось первое публичное выступление Фридерика Шопена, в Варшаву приехал П. А. Вяземский, прослуживший в польской столице до 1821 г. Как он, так и его жена, В. Ф. Вяземская (Шимановская посвятила ей 18 танцев для фортепьяно), познакомились, а затем подружились со многими деятелями польской культуры<sup>56</sup>, в том числе с Немцевичем, переписывавшимся затем с Вяземским и Рылеевым, который опубликовал в 1822 г. в Петербурге свой перевод его «Думы о князе Михале Глинском». Судя по тем данным, которыми мы располагаем о жизни Вяземских в Варшаве в 1818—1821 гг., смело можно предположить, что в этот период они имели возможность слушать игру «польского Моцарта».

Нельзя сомневаться в том, что Фридерик Шопен уже в эти годы виделся не только с Константином Павловичем и приближенными к цесаревичу лицами, но и с прогрессивными представителями русской интеллигенции, связи с которой он сохранил до последних дней своей жизни. Еще будучи ребенком, он не раз слышал разговоры, которые велись как в доме его отца, так и в тех домах, где происходили эти встречи, о путях развития польской культуры как самобытной культуры славянского народа, узами кровного родства связанного с другими славянскими народами, о чем особенно часто напоминал Линде. Проявлением этого родства была, в частности, дружба польских музыкантов с их чешскими собратьями, жившими в Варшаве и ставшими, как уже говорилось, близкими друзьями семьи Шопенов.

Известно было, что по приезде из Чехии Ян Стефани странствовал по польским деревням, внимательно изучая народные песни и танцы, своеобразие которых запечатлелось в его опере «Краковяне и горцы», написанной в 1794 г. на либретто Богуславского. И если Богуславский, на протяжении десятков лет сотрудничавший с Эльснером, помог ему понять и достойно оценить это своеобразие, то, в свою очередь, Эльснер в своей творческой, педагогической и издательской деятельности особое внимание обращал на народные истоки польской музыки, о которых он много говорил и у Шопенов. Можно согласиться с биографами Шопена, утверждающими, что именно Эльснер убеждал мальчика сочинять пьесы «в духе отечественной музыки»<sup>57</sup>. Не менее очевидным, однако,

<sup>55</sup> О. С. Павлищева. Воспоминания о детстве А. С. Пушкина. Сб. «Пушкин в воспоминаниях современников», ГИХЛ, 1950, стр. 29.

<sup>56</sup> В. Спасович. Князь Петр Андреевич Вяземский и его польские отношения и знакомства. «Русская мысль» 1898, кн. 1. См. также материалы «Остафьинского архива» князей Вяземских, хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ЦГАЛИ) в Москве.

<sup>57</sup> Ferdynand Hoesick. Op. cit., str. 49.

следует признать значение интуиции гениального ребенка, с самых юных лет вслушивавшегося в песни польских крестьян, в наигрыши пастухов, поверявших свои чувства фуяркам и волюнкам, в звучания нехитрых сельских ансамблей, до изнеможения аккомпанировавших лихим танцорам, которые порой довольствовались игрой даже одного скрипача. Биографы Шопена приводят рассказы о том, как увлекали мальчика песни и танцы родного народа.

Знакомился он с польским народным творчеством преимущественно в Желязовой Воле, где обычно проводил лето, так как там, «помимо Скарбков у него были еще какие-то родственники, у которых он жил со всей семьей», — вспоминала Юзефа Косцьцельская, сестра Марии Водзиньской и трех братьев Воздиньских, живших в пансионате Миколая Шопена<sup>58</sup>. Итак, первые впечатления от народно-музыкального творчества Фридерик Шопен воспринял в Великой Польше, точнее — в Мазовии, где зародился, в частности, жанр танца, получившего название мазура (mazur) или, как принято говорить во многих странах, мазурки<sup>59</sup> (хотя правильнее, конечно, применять это слово в мужском роде, так как мазурами называются жители Мазовии). «Истым мазуром из-под Сохачева» называл Шопена его первый биограф, Юзеф Сикорский, опубликовавший через год после смерти композитора в «Библиотеке Варшавской» очерк о его жизни и творчестве, озаглавленный «Wspomnienie Szopena».

Уже в самой ранней из известных нам мазурок Шопена чувствуется связь с народно-музыкальной традицией Мазовии. Начало этой мазурки, точно датировать которую не представляется возможным, позволяет считать, что она возникла еще до мазурок, написанных в 1825 г. Об этих ранних мазурках Шопена нам придется говорить дальше<sup>60</sup>.

Начиная с первого такта, в этой мазурке появляется ритмическая фигура, чрезвычайно характерная для «мазуров» и состоящая из последовательности двух шестнадцатых и двух восьмых. Такая фигура часто встречается в песенно-танцевальном фольклоре как Полевой, так и Лесной Мазовии, примерами чему могут служить многочисленные мелодии, содержащиеся в серии «Mazowsze», вошедшей в многотомное собрание «Lud» (Народ) младшего современника Шопена, знаменитого польского этнографа Оскара Кольберга (1815—1890), к трудам которого нам не раз еще придется

<sup>58</sup> Ferdynand Hoesick. *Ślowacki i Chopin*. Warszawa, 1932, str. 129.

<sup>59</sup> Впрочем, Вебер назвал одну из своих пьес, сочиненных в 1809 г. для ф.-п. в четыре руки, «Masurik» (sic!).

<sup>60</sup> Рукопись данной мазурки, находившаяся в собрании польского музыковеда Александра Полинского (описание этого собрания см. в кн.: Ferdynand Hoesick. *Ślowacki i Chopin*) была воспроизведена в газ. «Kuryer Warszawski» 20 февраля 1910 г., а затем погибла во время разгрома Варшавы гитлеровцами.

обращаться. «Самая распространенная форма мазура состоит из соединения двух, схожих по ритмическому рисунку, фраз, из которых одна играет роль вопроса, другая — ответа», — отмечает В. В. Пасхалов<sup>61</sup>, цитируя в подтверждение этого некоторые записи Кольберга. Именно с таким построением мы встречаемся в приведенном начале мазурки Шопена, которое позволяет провести некоторые аналогии с мазурками Шимановской, также обнаруживающими несомненные связи с традициями народного музицирования. Очень возможно, что Шопен знал эти 24 мазурки Шимановской, издававшиеся в начале 20-х годов XIX в. в Лейпциге<sup>62</sup>.

Если говорить о других старших современниках Шопена, то к жанру мазурки обращались Эльснер (два «Rondo à la Mazurek» для фортепиано, 1803; «Mazurek» на текст одноименного стихотворения Францишка Карпиньского, 1805; песня во втором акте оперы «Ягелло в Тенчине», шедшей в Варшаве в начале 1820 г.<sup>63</sup>), Курпиньский, который, подобно Эльснеру, подчеркивал народнотанцевальный характер своих мазурок отмеченной нами типичной ритмической фигурой (например, в песне-мазурке Зоси «Serce nie sluga» в «Новых краковянах», пользовавшихся популярностью в польской столице начиная с 1816 г.). Наряду с этим начинают появляться мазурки, написанные, подобно некоторым полонезам Эльснера и Козловского, на темы, взятые из популярных опер. Едва ли Шопен знал оставшуюся в рукописи мазурку Огиньского на тему из оперы Россини «Зельмира»<sup>64</sup>. Фридерика увлекала прежде всего народнотанцевальная стихия, о чем свидетельствует его первая мазурка. Тональный план ее чрезвычайно прост (D—A—D—G—D), не менее проста и фактура, но все же чувствуется стремление юного композитора расширить круг художественных образов, создаваемых на народнотанцевальной основе. И, так же как в «побудках» его детских полонезов, здесь призывно звучат фанфары, своеобразно окрашивающие эту маленькую пьеску в тона, так отличающие ее от названных нами вокальных и инструментальных произведений Шопена.

Но не только ранние пьесы Шопена говорят о проявившемся у него уже в эти детские годы тяготении к героическим образам. Уже упоминавшийся нами друг детства композитора, живший в 1821—1823 гг. в пансионате его отца, Эустахий Марыльский, пи-

<sup>61</sup> Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. Л.—М., Музгиз, 1949, стр. 17.

<sup>62</sup> См. вступительную статью и комментарии автора книги к изданию: Мария Шимановская. Двадцать четыре мазурки для фортепиано. Музгиз, 1956.

<sup>63</sup> Единственная известная нам мазурка для ф.-п. Эльснера вышла из печати в 1826 г., т. е. после создания первых мазурок Шопена.

<sup>64</sup> Опубликована в сб.: Михал Клеофас Огиньский. Избранные произведения для фортепиано. Музгиз, 1954.

шет в своих воспоминаниях, что, еще будучи мальчиком, Фридерик импровизировал на фортепьяно не только танцы, но и большие пьесы, изображавшие сцены из истории Польши, причем драматизм этих пьес порой доводил до слез слушателей, среди которых был и Живный<sup>65</sup>. Видимо, уже тогда музыка Фридерика Шопена насыщалась теми героико-патриотическими чертами, которые позволили впоследствии варшавскому поэту Леону Ульриху назвать ее в своем сонете «гордой песнью, пробуждавшей спящие сердца», «отечественной песнью, воскрешающей в польской груди единое святое чувство»:

*Achl jakaż to pieśń szczytna śpiące serce budzi  
I tyle razem uczuć ożywia w mém tonie?*

*To znowu pieśń ojczyzna wszystkie czucia studzi  
I iedno święte czucie w polskiém wskresza tonie*<sup>66</sup>.

В воспоминаниях Марыльского мы находим имена его сверстников, также живших в шопеновском пансионате. С некоторыми из них Фридерик подружился, в особенности с Яном Бялоблочким (1805—1828) и Титусом Войцеховским, с которыми он впоследствии переписывался. Первое известное нам письмо Шопена (если не считать упоминавшихся уже именных приветствий отцу и матери, относящихся к 1816—1818 г.) адресовано Марыльскому. Оно написано в сентябре 1823 г. и целиком посвящено предстоящему началу учебного года в Лицее и изменениям в составе его профессуры. Все это волновало Фридерика, потому что именно в этом месяце он поступил в четвертый класс Варшавского лицея. К тому времени Фридерик Шопен пользовался уже известностью не только в салонах, но и в более широких кругах варшавской общности. Этому способствовали, в частности, выступления его как пианиста в концертах, которые устраивались кружком любителей музыки, организовавших для этой цели «Комитет администрации музыкальных вечеров», приступивший к работе в январе 1823 г. Судя по дошедшим до нас сведениям, программы этих концертов отличались разнообразием и включали как симфонические, так и камерно-инструментальные и вокальные произведения<sup>67</sup>. Сообщение об одном концерте, помещенное в варшавской прессе в феврале того же года, заслуживает особенного внимания.

«24 с. м. состоялся шестой музыкальный вечер Комитета администрации музыкальных вечеров. По всеобщему мнению, вечер этот

<sup>65</sup> «Z pamiętników Eustachego Marylskiego». Ferdynand Hoëssick. *Słowacki i Chopin*, t. I, str. 90.

<sup>66</sup> Leon Ulrych. *Do Fryderyka Szopena, grającego koncert na fortepianie.*— «Pamiętnik dla poci pięknej», t. II, poszyt 2 (эти стихи перепечатал затем «Kuryer Warszawski»). Цит. по кн.: Józef Sikorski. *Wspomnienie Szopena*. Warszawa, 1850, str. 11—12.

<sup>67</sup> См. статью: Mira Zimińska. *Komitet Administracji wieczorów muzycznych*. «Muzyka», 1953, N 1—2.

превзошел все остальные.— Ибо слушатели были увлечены не только прекрасным подбором исполнявшихся произведений, но и получили возможность познакомиться с талантом, который возбуждает всеобщее восхищение как своим совершенством, так и тем, что он проявился в таком юном возрасте и в такой мере, во всех отношениях заслужив наше внимание. Открылся вечер великолепной увертюрой Паэра, за которой последовал фортепьянный концерт Риса. Именно исполнение этого концерта дало нам возможность услышать молодого любителя, наделенного талантом, о котором шла речь. Мы смело можем сказать, что еще никогда до сих пор не слышали в нашей столице виртуоза, который в таком юном возрасте преодолевал бы поразительные трудности с легкостью и отчетливостью, играл бы прекраснейшие *Adagio* с чувством и исключительной точностью,— одним словом, виртуоза, который уже в таком возрасте довел бы до такой степени совершенства столь прекрасный талант.— Исполнение было достойным захватывающего произведения Риса.— В корреспонденции из Вены, помещенной в последнем номере лейпцигской Музыкальной газеты, сообщалось, что там тоже молодой любитель, по имени Лист, поразил всех отчетливостью, а также уверенностью и мощью звука, с которой он сыграл концерт Гуммеля.— После шестого музыкального вечера мы уже, наверное, не будем завидовать Вене, где находится г. Лист, ибо столица наша обладает равным ему, а, быть может, и превосходящим его (не видим причины скрывать имя юноши, снискавшего себе всеобщие похвалы) в лице юного г. Шопена»<sup>68</sup>.

Далее сообщалось, что г. Шопену 15 лет. В действительности, «ясновельможный пан Шопен (JP Chopin — так он именовался в процитированной нами заметке) был тогда не 15-летним юношей, а мальчиком, которому едва исполнилось (если верить броховской метрике) 13 лет. Видимо, Шопен участвовал и в следующем концерте, состоявшемся 3 марта, потому что в очередной заметке в том же журнале говорилось: «В этот день мы снова имели возможность услышать талант, который во всех отношениях заслуживает нашего внимания. После исполнения увертюры «*La Gazza-ladra*»<sup>69</sup> 5-й концерт Филда, исполненный молодым любителем, доставил полное удовлетворение всем слушателям. Искусность, с которой он преодолел все трудности, присущие произведениям Филда, а также то, что выбор его пал на прекраснейшее из произведений Филда»<sup>70</sup>, — все это свидетельствует, как много труда посвящает он

<sup>68</sup> *Więzór 6-ty Muzykalny. «Kuryer dla Płci Pięknej», Warszawa, 26 февраля 1823 г.*

<sup>69</sup> «Сорока-воровка» Россини.

<sup>70</sup> Пятый концерт Филда играла в Варшаве еще до этого Шимановская, которая получила это произведение от П. А. Вяземского, как она вспоминала в письме к нему от 27 июня 1820 г. ЦГАЛИ, фонд 195, ед. хр. 3054, л. 21.

развитию своего таланта и каким отличным вкусом обладает»<sup>71</sup>. Действительно, Шопен неустанно работал над развитием своей пианистической техники. Его очень беспокоило, что он не в состоянии брать аккорды, «требовавшие большого растяжения руки, в том числе особенно нравившиеся ему и нередко встречавшиеся в фортепьянных пьесах того времени аккорды, крайние звуки которых образовывали интервал децимы. Поэтому, ложась спать, он помещал между пальцами какие-то специальные приспособления для растяжения связок»<sup>72</sup>. По счастью, эти рискованные эксперименты не кончились для мальчика так трагически, как для Шумана.

Став лицеистом, Фридерик не прекращал упорных, повседневных занятий музыкой, которые утомляли его и вместе с тем доставляли безмерное наслаждение. Но благодаря выработанной с детства дисциплинированности и размеренности трудового дня, на которой настаивали родители, он успешно справлялся со всеми предметами, преподававшимися в Лицее, то есть с классической филологией и литературой (Линде особенно любил разбирать с учениками речи Цицерона, и Фридерик никак не мог сказать о себе, что он «читал охотно Апулея, а Цицерона не читал»), с историей и другими гуманитарными, а также естественными и точными науками. 24 июля 1824 г. он был переведен в пятый класс, получив после публичного экзамена награду<sup>73</sup> за отличные успехи во всех этих науках.

Вскоре после этого родители разрешили Фридерiku принять приглашение его товарища по Лицею Доминика Дзевановского и поехать на лето в имение его отца Шафарню, неподалеку от Рыпина (примерно в полуторастах километрах северо-западнее Варшавы). То была его первая поездка без родителей, которым он часто писал на протяжении всего месяца, проведенного вне дома. Месяц этот принес новые впечатления, связанные с природой Старой Мазовии, с поездками в различные местности, в том числе в Голуб, где Шопен любовался развалинами старинного замка.

Письма его к родным отличаются сердечностью и содержат заверения, что он исправно кушает, пьет много желудевого кофе, считавшегося особенно полезным для здоровья, принимает лекарства, которые ему дали с собою. Состояние его легких уже тогда внушало опасения, судя по тому, что, помимо этих лекарств, он пил еще отвар целебных трав, приготавливавшийся отчимом Яна Бялоблочкого для своего пасынка, страдавшего костным туберкулезом, который вскоре унес в могилу этого друга Шопена.

<sup>71</sup> Цит. по статье Мирры Зиминой, стр. 20.

<sup>72</sup> Józef Sikorski *Wspomnienie Szopena*, str. 7—8.

<sup>73</sup> То был переведенный с французского языка курс статики с вытесненной на переплете надписью, содержавшей приведенную нами дату. Реликвия эта погибла в 1939 г.

Фридерик покорно подчинялся всем требованиям родителей и заботившейся о нем семьи Дзевановских, состоявшей из родителей Доминика и его сестер Людвики и Юзефы. «Не читаю, не пишу, а играю, рисую, бегаю, дышу свежим воздухом»<sup>74</sup>, — читаем мы в первом письме, посланном родителям из Шафарни. Но уже в этом письме содержится просьба к отцу, собиравшемуся тогда в Шафарню, купить и привезти четырехручные вариации Риса на тему мавританской песни. А из «Шафарского курьера» мы узнаем, что мальчик не переставал изучать народное творчество.

Эта «газета» представляла собою шуточные послания Шопена родителям и сестрам. Подражая «Курьеру Варшавскому», Фридерик, именовавший себя главным редактором газеты, писал текст в две колонки на продолговатых листах, распределяя материал на рубрики «Wiadomości krajowe» и «Wiadomości zagraniczne». В начале каждого номера приводились «памятные даты». Например, номер, выпущенный 31 августа 1824 г., начинался так: «Воспоминание. В 1802 году мышь прогрызла дыру в ботинке панны Юзефы Дзевановской». В общей сложности Фридерик выпустил шесть номеров «Шафарского курьера», просуществовавшего с 16 августа по 3 сентября 1824 г. Из этих шести номеров до нас дошло полностью четыре, а отрывки из двух остальных привел через несколько лет после смерти Шопена известный варшавский публицист Казимеж Владислав Вуйцицкий (1807—1879)<sup>75</sup>.

Наиболее интересным представляется нам, конечно, следующий эпизод, описанный Шопеном в номере, открывающемся приведенным нами «Воспоминанием».

#### «Заграничные известия»

29 числа текущего месяца и года пан Пишон<sup>76</sup>, проезжая через Нешаву, услышал сидевшую на заборе Каталани, которая что-то пела во весь голос. Это его сильно заинтересовало, и хотя он услышал арию и голос, но, не удовлетворенный этим, старался услышать стихи. Он дважды проходил мимо забора, но безрезультатно, потому что ничего не понял, пока, наконец, снедаемый любопытством, не достал три гроша и пообещал их певиче, чтобы она ему повторила эту песню. Она долго вертелась, кривлялась и отказывалась, но, привлеченная тремя грошами, решилась и начала петь мазурочку, из которой Редактор, с разрешения начальства и Цензуры, приводит в качестве образца только одну строфу:

*Patsajze tam za gulami, za gulami, jak to wilk tańcuje,  
A wsakżeć on nie ma zony, bo się tak frasuje (bis)*<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 37.

<sup>75</sup> К. В. Шбјсцкi. Op. cit., str. 16—17.

<sup>76</sup> Pichon — шуточная анаграмма фамилии Chopin, применявшаяся Фридериком, именовавшим себя также в «Шафарском курьере» Якубом, Миколайком и т. п.

<sup>77</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 44—45.

Текст этой песенки о волке, который лихо пляшет за огородом (дословно — за капустной рассадой), потому что «так убивается из-за того, что у него нет жены», перекликается со словами другой мазовецкой песенки о женатом волке, опустившем уши и с грустью вспоминающем веселые годы холостой жизни. Шопен с удивительной точностью запечатлел все особенности народного говора Старой Мазовии (напр. *wsakżeć* вместо *wszakże*), в которые он вслушивался, когда «деревенская Каталани» пела эту «мазу-рочку».

В приведенном «заграничном известии» (к этой рубрике Шопен относил все сообщения о своих путешествиях в окрестностях Шафарни) интересна ироническая ссылка на «разрешение начальства и Цензуры». Нелишне напомнить в связи с этим, что 15 марта 1818 г. Александр I произнес в польском сейме речь, содержащую посулы расширения территории Королевства Польского и распространения конституционных принципов правления на всю империю. Уже в следующем году польская общественность, часть которой (включая Огиньского и Миколая Шопена, намеревавшегося даже в случае, если у него родится второй сын, назвать его Александром) продолжала верить царю, убедилась в том, насколько был прав Пушкин, называя «сказками» все эти посулы в своем стихотворении («Ура! в Россию скачет кочующий деспот»), ходившем тогда по рукам.

За обещанием отдать людям «права людей» уже в 1819 г. в Польше последовали аресты передовых политических деятелей, расправы с прессой, закрытие двух газет и введение цензуры, руководить которой в 1822 г. начал продавшийся русскому самодержавию министр просвещения и исповеданий Станислав Грабовский. Фридерик Шопен видел и понимал все это. И горькой насмешкой над «свободой печати» в Польше были «цензурные пометки» в конце каждого номера «Шафарского курьера» — «Разрешается послать. Цензор Л. Д.» Цензором Фридерик назначил Людвигу Дзевановскую, видимо, присматривавшую не только за Домусем, как называли ее брата в семье, но и за его приятелем, который был непревзойденным мастером всевозможных проделок<sup>78</sup>.

Перелистывая номера «Шафарского курьера» и письма Фридерика к родным, относящиеся к тому же времени, невольно вспоминаешь письма 14-летнего Моцарта, посланные матери и сестре из Италии. Та же удивительная задушевность, сердечность, та же склонность к игре слов с непринужденным вpletением словечек из других языков, то же блистательное остроумие и тонкая наблюда-

<sup>78</sup> См., напр., уже цитировавшиеся воспоминания К. В. Вуйцицкого («*Stentarz Powązkowski*»). См. также главу «*Czternastoletni figlarz*» («Четырнадцатилетний проказник») в кн. *Adam Czartkowski i Żofia Jeżewska. Chopin żywy. Warszawa, 1958.*

тельность. Надо полагать, что Анатолий Франс охотно подписался бы под знаменитым письмом от 21 августа 1770 г., в котором Вольфганг описывает обжорство «святого» (он подчеркивает это) патера-доминиканца, и под рассказом Фридерика о пианисте-виртуозе Беттере, «играющем с таким чувством, что почти каждая нота исходит не из сердца, а из могучего брюха»<sup>79</sup>.

Летом 1824 г. Фридерик продолжал заниматься музыкой. 15 августа он играл в присутствии своих хозяев и их гостей концерт Калькбренера и свою мазурку ля минор, впоследствии переработанную и помеченную ор. 17, № 4<sup>80</sup>, которая, так же как и мазурка ля-бемоль мажор ор. 7, № 4, была написана в Шафарне. Анализируя мазурки Шопена, включая и эти ранние, В. В. Пасхалов пишет: «Каждую свою мазурку он начинает с деревенского трехдольного танца: мазура, кувяка, оберка, вводит новые эпизоды в средних частях и замыкает цикл репризой первой части»<sup>81</sup>. Польская исследовательница творчества Шопена Хэлена Виндакевичова пришла, кроме того, к выводу, что ля-минорная мазурка Шопена представляет собою «фантазию на тему свадебной песни «A w niedzielę» (А в воскресенье)»<sup>82</sup>. Януш Микетта соглашается с тем, что эту песню, впоследствии опубликованную в собрании Кольберга «Lud» (Mazowsze. t. I, 117), Шопен мог слышать в Мазовии и почерпнуть оттуда некоторые интонации, включая хроматические последовательности, характеризующие эту пьесу<sup>83</sup>.

Пьеса эта принадлежит к числу тех 15 мазурок Шопена, которые открываются кратким вступлением. В данном случае последний такт вступления заканчивается триолью, роли которой в шопеновских мазурках посвящено, как известно, специальное исследование в польской музыковедческой литературе<sup>84</sup>. Это — типичный мазур, переходящий затем в оберек — очень близкий к мазуру трехдольный танец, зародившийся в Куявии, т. е. в западной части Великой Польши. Собственно говоря, оберек, или, иначе, обертас, является составной частью кувяка, открывающегося обычно размеренным шествием (taniec chodzony) танцующих, которые затем начинают кружиться то в одну сторону, то, уже более оживленно, в другую (отсюда и название «обертас», происходящее от глагола obrócić — повернуть), в зависимости от команды ведущего — «odsib» (от себя, т. е. направо) или «kseb» (к себе, т. е. налево).

<sup>79</sup> «Kuryer Szafarski». 16 августа 1824 г.; «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 39.

<sup>80</sup> Там же, стр. 40.

<sup>81</sup> Вяч. Пасхалов. Указ. соч., стр. 103.

<sup>82</sup> H. Windakiewiczowa. *Wzory ludowej muzyki polskiej w Mazurkach Fryderyka Chopina*. Polska Akademia Umiejętności. Wydział Filologiczny. Rozprawy LXI, N 7, Kraków, 1926, str. 38.

<sup>83</sup> Janusz Miketta. *Mazurki Chopina*. PWM, 1949, str. 126.

<sup>84</sup> Bronisława Wójcik-Keuprulián. *O trioli w Mazurkach Chopina*. «Księga pamiątkowa ku czci prof. Adolfa Chybińskiego». Kraków, 1930.

В данном случае Шопен действительно сочетал плавное течение мазура с более оживленным движением оберка, поступь которого возникает в такте 37 (причем динамизация движения достигается путем не изменения темпа, а сочетания восьмых с триолями и шестнадцатыми) и с размеренностью «одсибки» куявяка, начинающейся в *A-dur* (такты 61—92). Яркая кульминация завершается *ff*, — и реприза как бы рисует затем возвращение танцующих к начальным па мазурки. Так, уже в этой ранней пьесе Шопен трактуёт жанр мазурки, к которому он столь часто обращался и впоследствии, как народно-бытовую сцену.

Такая трактовка, дающая ключ к пониманию творческих устремлений композитора, обусловила и отбор средств выразительности, наметившийся уже в эти ранние годы его композиторской деятельности. Заметим прежде всего, что Шопен был далек от мысли натуралистического воспроизведения приемов народного музицирования. Но уже в этот период он начал художественно претворять эти приемы, далеко опередив всех своих предшественников и старших современников. Разумеется, Шопен хорошо знал их произведения, усвоил их опыт, понимал их стремление развивать национально-самобытные черты польской музыки, широко разрабатывая различные танцевальные жанры и создавая на их основе пьесы «не для танца». Но гениальная одаренность помогла 14-летнему мальчику гораздо глубже постичь эти черты и, обобщая их, начать новый период в истории развития отечественной музыки.

Польские исследователи, в частности упоминавшаяся уже Бронислава Вуйцик-Кеупрульян (1890—1938), уже обращали внимание на разнообразие вариационной техники, примененной Шопеном в этой мазурке<sup>85</sup>. Важно подчеркнуть также, что в процессе этого варьирования простой и напевной мелодии народно-песенного склада большое значение приобретают различные виды мелизматической орнаментики, которые не только расцвечивают мелодию, но и обогащают ладовую основу произведения. Такое обогащение достигается путем смелого, но типичного для польской народной музыки сопоставления мажорной и минорной терции лада, натуральной и повышенной (лидийской) IV ступени<sup>86</sup>, натурального и повышенного вводного тона, а также путем трактовки гармонических сочетаний как переменных функций. Примером такой трак-

<sup>85</sup> См., напр., В. Шójcик-Кеупрулян. *Melodyka Chopina. Lwów, 1930, str. 164.* Интересные наблюдения над вариационной техникой Шопена содержатся в ее же работе: *Warjacje i technika warjacyjna Chopina. «Kwartalnik Muzyczny», XII—XIII. Warszawa, 1931.*

<sup>86</sup> Чрезвычайно ярким и свежим в процессе подобного сопоставления нужно признать переход минорного трезвучия *dis — fis — ais* в трезвучие *d — f — a*, причем энгармонизм *dis — es* воспринимается в этом переходе как задержание к основному тону второго трезвучия, являющегося субдоминантой ля минора, и звучит как вторая пониженная ступень ре минора. Это — один из примеров бесчисленных гармонических находок Шопена.

товки может служить введение к данной мазурке, где опорным аккордом является секстаккорд шестой ступени (т. е. мажорного трезвучия), тогда как тоника ля минора впервые появляется лишь в 20-м такте. Но вместе с тем гармоническое развитие предшествующего построения, так же как и двух последующих восьмитактов, воспринимается как движение именно к этой тонике, устойчивость которой подчеркивается еще и тем, что средняя часть мазурки (кувяк) написана в одноименном мажоре и к тому же почти целиком построена на тоническом органном пункте, появляющемся и в заключительной части пьесы.

Источником хроматизмов следует признать народную мелодику, опираясь на которую Шопен неизмеримо умножил национально-своеобразные гармонические средства выразительности. Отметим также чисто славянскую «плагальность» подхода к тонике, причем появляющаяся перед этим субдоминанта также насыщена элементами переменности (*cis — c, es — e, fis — f*).

Не менее характерными чертами, почерпнутыми Шопеном из польской народной музыки и роднящими ее с музыкальными культурами других славянских народов, следует признать приемы «опевания» опорных звуков мелодии (в данном случае, чаще всего, квинты тонического трезвучия) и «секстовость». Двойным органным пунктом, содержащим сексту, построенную на тонике ля минора, начинается и кончается эта мазурка, в диапазоне сексты развертываются основные мелодические построения мазура и кувяка, в котором привлекают также внимание типичные для польского народно-бытового музицирования двойные, а подчас и тройные органные пункты (*a — e; a — e — h*), построенные по квинтам.

Тщательно отделявая эту мазурку, впервые изданную почти через десять лет после ее создания, Шопен, как уже было сказано, включил эту раннюю пьесу в ор. 17. Подобное несоответствие между опусной нумерацией и временем написания наблюдается у Шопена и во многих других случаях. Так, известно, что вошедшая впоследствии в ор. 7, изданный лишь в 1832 г., мазурка ля-бемоль мажор была набросана тогда же, когда и мазурка ля минор.

Осенью 1824 г. Фридерик опять приступил к занятиям в Лицее. В пятом классе он учился так же хорошо, как и в четвертом, и в конце июля 1825 г. был переведен в шестой класс с отличием, которое получил и Юльян Фонтана (1810—1869), на долгие годы сделавшийся одним из ближайших друзей Шопена. Вскоре после экзаменов Шопен опять уехал к Дзевановским в Шафарню. Это лето принесло еще больше новых впечатлений, чем предыдущее, потому что ознаменовалось путешествиями в Плоцк, Торунь и даже в далекий и древний Гданьск<sup>87</sup>, где Фридерик первый раз в жизни увидел море.

<sup>87</sup> В хронографе жизни и творчества Шопена, приложенном к последнему изданию его писем, ошибочно указано, что композитор посетил Торунь и Гданьск в 1824 г. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 25.

К этому быстро пролетевшему каникулярному месяцу относятся три дошедших до нас письма. Два из них адресованы родным, третье — одному из близких друзей Фридерика, соученику его по Лицею, Яну Матушиньскому (1809—1842), которому он писал о посещении дома, где жил Коперник в Торунь, и об осмотре других достопримечательностей города: «Я видел покосившуюся башню, осмотрел снаружи и внутри знаменитую ратушу, важнейшей особенностью которой является то, что она имеет столько окон, сколько дней в году, столько зал, сколько месяцев, столько комнат, сколько недель, и что она представляет собою великолепнейшее здание в готическом стиле»<sup>88</sup>.

В этих письмах Шопен с неподражаемым юмором рассказывает о жизни в Шафарне, о том, как до поздней ночи там звучала музыка и как он плясал оберек и вальс до тех пор, пока грозная панна Людвика не велела идти спать.

Удивительное впечатление производят эти письма, лучше каких бы то ни было воспоминаний рисующие облик доброго, ласкового, вдумчивого и вместе с тем остроумного, шаловливого, подчас даже озорного мальчика-подростка, ни на минуту не напускающего на себя важности, несмотря на все почести, которые достались ему уже в этом возрасте. А ведь в это время Фридерик Шопен считался уже признанной знаменитостью, и никто не оспаривал того, что он был лучшим пианистом Варшавы.

Правда, приблизительно в это время, т. е. в середине 20-х годов, Варшава восхищалась игрой Вюрфеля и его любимого ученика Островского — «брильянтового Феликса», воздавала должное ученику Эльснера, маленькому виртуозу Юзефу Крогульскому (1815—1842), уже тогда предпринимавшему концертные поездки в сопровождении отца<sup>89</sup>. Но игру Фридерика отличала ни с чем несравнимая одухотворенность и законченность. О нем уже перестали отзываться со снисходительной похвалой, а говорили как о гении и мастере. И когда в конце апреля 1825 г. в Варшаву приезжал Александр I, именно на Шопена пал выбор варшавского строителя органов Кароля Бруннера, попросившего Фридерика продемонстрировать императору недавно сконструированный им музыкальный инструмент эоломелодикон. Шопен публично играл на этом инструменте, дважды импровизировал на эолопанталеоне, построенном другим варшавским мастером — Юзефом Длугошем<sup>90</sup>, блистательно исполнил фа-минорный фортепьянный концерт Моцелеса, — одним словом, находился в центре внимания Варшавы и в мае и в июне, что не мешало ему, однако, прилежно учиться в Лицее. Незадолго до отъезда из Варшавы император «всемилоостивейше пожаловал» Фридерiku Шопену брильянтовый перстень,

<sup>88</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 52.

<sup>89</sup> Józef Elsner. Op. cit., str. 171.

<sup>90</sup> Оба инструмента были клавишными, но отличались певучестью звучания, свойственной смычковым инструментам.

который был положен в шкафчик рядом с часами, подаренными Каталани.

Но гораздо больше этой «монаршей милости» радовали Фридерика издания его произведений, появлявшиеся все чаще и чаще. 2 июня того же, 1825 г. «Kurjer Warszawski» сообщил читателям: «Новое Рондо для фортепьяно, сочиненное и посвященное ясно-вельможной пани Линде Фридериком Шопеном, выпущено литографией А. Бжезины». Вероятно, этим посвящением Луизе Нусбаум, на которой незадолго до этого женился овдовевший в 1823 г. Линде, Шопен хотел отблагодарить старого ректора за заботы и внимание, так трогавшие всю семью композитора.

Это до-минорное рондо открывает опусный список произведений великого композитора в качестве оп. 1, но чувствуется, что юный автор рондо накопил уже к тому времени значительный опыт в области не только пианистической, но и композиторской техники,—недаром Шуман, в руки которого это рондо попало только через семь лет после его издания, заметил, что такое сочинение может быть создано композитором в качестве не первого, а, по меньшей мере, десятого опуса<sup>91</sup>. Во всяком случае это первое известное нам крупное произведение Шопена, обратившегося к форме рондо, не раз применявшейся им и впоследствии. Произведения, написанные им в этой форме, уже привлекали внимание нескольких исследователей как польских<sup>92</sup>, так и зарубежных.

Уже в оценке этого первого опуса Шопена проявилась тенденция западноевропейских авторов объяснять генезис творчества Шопена, черты его стиля и отдельные особенности преимущественно зарубежными влияниями<sup>93</sup>. Так, упоминавшийся уже нами Ипполито Валетта, бесстрашно причисливший Тадеуша Косьцюшко к плеяде композиторов — предшественников Шопена, в своей объемистой книге, выдержавшей уже начиная с 1910 г. несколько изданий в Италии, утверждает, что четырехтактное вступление к шопеновскому рондо возникло под впечатлением интродукции к I акту «Дон-Жуана», и что в этом рондо имеются заимствования из марша из россиниевского «Отелло».

Последнее утверждение, как в этом нетрудно убедиться, совершенно бездоказательно. Что же касается сетований Лепорелло («Notte e giorno faticar»), якобы явившихся прообразом приведенной нами темы вступления к шопеновскому рондо, то по этому поводу следует заметить следующее. Шопен действительно прекло-

<sup>91</sup> См. «Jugendbriefe von Robert Schumann», Bd. I. Leipzig, 1910, S. 162.

<sup>92</sup> См. Witold Chrzano wski, Ronda Fryderyka Chopina. «Archiwum Towarzystwa Nauk we Lwowie». Dział I, t. I, zes. 3. Lwów, 1921. Hieronim Feicht. Ronda Fr. Chopina. «Kwartalnik Muzyczny», N 21—22, 23, 24, PWM, 1948.

<sup>93</sup> Весьма небудительными представляются нам и попытки польского музыковеда Людвика Бронарского отыскать «заимствования» в отдельных произведениях Шопена. См. Dr. Ludwik Bronarski. O kilku reminiscencjach u Chopina.—«Kwartalnik Muzyczny» V, Warszawa, 1929. См. также «Etudes sur Chopin» Бронарского, т. II, гл. VIII, Женева, 1946.

нялся перед Моцартом, глубоко изучал его произведения, в частности «Дон-Жуана», свидетельством чему явился его следующий опус, и, быть может, более, чем кто-либо из музыкантов того времени, постиг величие «Шекспира музыки», как назвал Моцарта в своем двадцатитомном «Австрийском Плутархе» (имевшемся, кстати сказать, у Линде) Йозеф Хормайр. Было бы странно и нелепо отрицать силу того громадного воздействия, которое оказал Моцарт на формирование творческого облика юного Шопена. Но воздействие это проявлялось вовсе не в тематических заимствованиях.

У автора «Реквиема» — произведения, которое впоследствии Шопен просил исполнить на его похоронах, «благоговейно чтя гений Моцарта»<sup>94</sup>, — польский композитор учился насыщать музыку высокими гуманистическими идеями, благородными человеческими чувствами, учился леонардовской мудрости зальцбургского мастера, смелости его исканий и дивной возвышенности его искусства. А что касается имеющейся в начале до-минорного рондо последовательности нисходящей и восходящей кварт, то эта последовательность, как нам не раз уже приходилось отмечать, особенно характерна для славянской музыки и начиная с XVI в. нередко встречается у польских композиторов. Напомним, в частности, что именно такой «раскачкой» кварт начинается увертюра к «Новым краковянам» Курпиньского, ставившимся в Варшаве начиная с 1816 г.

Многие черты музыки Курпиньского позволяют считать, что в этой «драматической пьеске с песнями» композитор сознательно стремился опираться на народно-бытовую основу. «Танцы и хоры полны очарования и жизни, всюду пробивается народность», — отмечал в 1818 г. «Tygodnik Polski i Zagraniczny», характеризую данное произведение Курпиньского<sup>95</sup>. И, разумеется, характерное начало увертюры, по мнению композитора, должно было ввести в ту обстановку крестьянской жизни, в которой разворачивается действие «Новых краковян». Но, сопоставляя начало этой увертюры с вступлением к шопеновскому рондо<sup>96</sup>, мы далеки от мысли, что Шопен «заимствовал» эти такты не у Моцарта, а у Курпиньского. Совсем нет — автор рондо обратился к приему, ставшему традиционным в польской музыке, желая тем самым подчеркнуть национальный характер своей музыки, ярко проявившийся, как было сказано, уже в его более ранних сочинениях.

<sup>94</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен. Перевод С. А. Семеновского. М., 1956, стр. 390.

<sup>95</sup> Цит. по кн.: «Antologia Polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)». Opracował Stefan Jarociński. PWN, 1955, str. 24.

<sup>96</sup> Указывая на «тимпановый» характер этого вступления, Здзислав Яхимецкий высказал предположение, что первоначально рондо было задумано как произведение для фортепиано с оркестром, открывающееся ударами литавр, настроенных в тонику и доминанту. Впоследствии польский ученый отказался от этого предположения. См.: Zdzisław Jachimiecki. Chopin. PWN, 1957, str. 263.

Если мы вслушаемся в музыку рондо, то уже в первой теме без труда различим интонации, типичные для польской народно-бытовой песенности, а отчасти и для усадебно-городского музыкального быта.

Нельзя отрицать, что местами в рондо появляется налет того сентиментализма, который окрашивал песни, звучавшие тогда в польских усадьбах и городских салонах. Но нужно подчеркнуть, что вместе с тем уже в этом рондо появляются черты драматизма, до известной степени предвосхищающие откровения шопеновских баллад. Таков, например, дважды повторяющийся эпизод Темпо I, подготавливающий возвращение первой темы.

Анри Биду в одной из своих работ о Шопене, написанной ровно через сто лет после издания рассматриваемого рондо, высказал предположение, что оно является как бы «заключительной частью сонаты» — циклического произведения, с которым в полном объеме Шопен якобы тогда еще не в силах был справиться<sup>97</sup>. Такое предположение ни на чем не основано. Шопен уже в детстве великолепно знал форму рондо, играл написанные в этом жанре сочинения Гуммеля, Риса-«одноглазого» и других композиторов и обнаружил в своем сочинении не только владение этой формой и всем арсеналом средств фортепьянной техники того времени, но и яркое своеобразие творческого облика. Будучи превосходным пианистом-виртуозом, Шопен избежал, однако, соблазнов увлечения техникой, превращавшейся в самоцель, например, в убогих по содержанию, но модных тогда песнях Калькбреннера. Блестящая техника, различные виды которой применены в этом первом шопеновском рондо (кантилена, октавные и аккордовые последовательности, «брильянтовые» пассажи), полностью подчинена художественному замыслу, причем на первый план выступает лирическое начало.

Певучесть звучания, требуемую композитором, оттеняет изящная, тонкая орнаментика, которой он искусно пользуется в процессе мелодического развития, во многих местах уже отмеченного чертами национального своеобразия<sup>98</sup>. Нельзя, наконец, не отметить и смелости тональных сопоставлений: первую тему, изложенную в до миноре, сменяет вторая, ми-мажорная (с настойчиво повторяющимися ниспадающими квинтовыми ходами), а затем ля-бемоль мажор, тоника которого воспринимается как медианта (*gis-as*) предшествующей тональности и вместе с тем как доминанта появляющегося впоследствии ре-бемоль мажора (II пониженной степени до минора!), еще более расширяет тональный план сочинения.

<sup>97</sup> Henri Bidou, Chopin. (Серия «Les Maîtres de la musique» под общей редакцией Жана Шантавуана.) P., 1925, p. 18.

<sup>98</sup> Это своеобразие, проявившееся, в частности, в приемах орнаментирования мелодии, вынуждены были признать и некоторые зарубежные авторы. См., напр.: Maria Ottich. Die Bedeutung des Ornaments im Schaffen Friedrich Chopins. Wolfenbüttel, 1937, S. 36.

Таким образом, тональная схема рондо представляется в следующем виде: *c—E—As—c—Des—c*.

Форма рондо трактована Шопеном совершенно свободно, за что, кстати сказать, автора не раз упрекали теоретики, анализировавшие это раннее произведение и сокрушавшиеся, в частности, по поводу того, что вслед за второй темой не возвращается немедленно первая, а излагается новый материал (*As*). Возражая этим теоретикам и полагая, что данное произведение следовало бы называть «*Rondo quasi una fantasia*», проф. Фейхт указывает, что оно сочинено 15-летним композитором, не прошедшим еще курса музыкально-теоретических дисциплин<sup>99</sup>.

Следует, однако, заметить, что к тому времени Шопен уже достаточно хорошо знал — хотя бы из исполнительской практики — традиционные формы рондо и, разумеется, ему не составило бы никакого труда следовать этим формам. Но уже в это время отчетливо проявились новаторские устремления композитора. Именно эти стремления побудили его впоследствии преобразовать форму циклической сонаты и создать ряд новых форм, так же точно не укладывающихся в привычные нормы классификации, как, скажем, последние квартеты Бетховена, писавшиеся в те годы, когда творец Девятой симфонии угасал, а «польский Моцарт» начинал свой творческий путь.

Если сопоставить это первое крупное произведение Шопена с его шедеврами, появившимися в последующие годы, то сравнение это будет не в пользу рондо до минор. Но, воздавая должное творческим усилиям и достижениям предшественников старших современников Шопена, следует признать, что уже это произведение возвестило приход в польскую музыку мастера, который намного превзошел их всех по силе и самобытности дарования, по смелости дерзаний, присущей только гениям, и по национальному своеобразию, отличавшему уже первые опыты. Всем сердцем полюбил он родную землю и народ, никогда не уставал вслушиваться в игру деревенских скрипачей и в пение «сельских Каталани».

К 1825 г. относится создание не только рондо, но и других сочинений Шопена, позволяющих судить о его неослабевавшем интересе к жанру фортепьянной миниатюры. Помимо не дошедшего до нас вальса, упоминаемого в одном из писем Фридерика к родным<sup>100</sup>, он написал в этом году еще две мазурки — си-бемоль мажор и соль мажор, впервые изданные в Варшаве в том же, 1825 или в 1826 г., как полагают некоторые польские исследователи, основываясь на косвенном указании, содержащемся в письме Шопена к Яну Бялоблцкому от 8 января 1827 г.<sup>101</sup> Многократно пере-

<sup>99</sup> Hieronim Feicht. *Ronda Fr. Chopina*.—«*Kwartalnik Muzyczny*», N 21-22, str. 58—59.

<sup>100</sup> «Хотел вам, сестрички, послать мой вальсик...» — «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 50.

<sup>101</sup> Там же, стр. 75.

издававшиеся, обе мазурки, рукописи которых не сохранились, существуют в двух печатных вариантах, причем, как сообщает Гезик<sup>102</sup>, в собрании Полиньского находился экземпляр первого издания этих мазурок с собственноручными исправлениями Шопена<sup>103</sup>, вызванными, по мнению одного из комментаторов позднейшего издания этих пьес («Echo Muzyczne», 1894, № 45), тем обстоятельством, что оригинал якобы представлял собою сделанную кем-то запись импровизации Шопена.

Соль-мажорная мазурка, предназначавшаяся, как сообщает тот же комментатор, для исполнения в качестве оберка с замедлением, вызванным тем, что кавалер становится на колено перед дамой, получила поэтому название «хромающей мазурки» (mazur kulawy). Мазурка си-бемоль мажор также представляет собой оживленный оберек, причем в мелодии и гармонии четко выступают черты переменности благодаря непрерывному «перекрашиванию» II и IV ступеней. Эти черты наличествуют в обоих известных нам вариантах данной мазурки.

В обоих вариантах соль-мажорной мазурки мы также встречаемся с лидийской квартой и с хроматическими ходами, которые постепенно делались все более и более характерными для шопеновской музыки и способствовали ее ладовому обогащению.

Постепенно расширялся и круг пианистических средств выразительности Шопена, совершенствовалась его вариационная техника, первые навыки в области которой он приобрел еще в раннем детстве, судя по тому, что в 1818 г. «Варшавский дневник» писал о Фридерике как об «авторе нескольких танцев и вариаций». Правда, эти ранние вариации не дошли до нас, но через два года после смерти композитора фирма Брейткопф и Гертель опубликовала его сочинение, озаглавленное «Variations pour le piano sur un air allemand». В действительности эти ми-мажорные вариации, датированные в брейткопфовском издании 1824 г. (хотя не исключена возможность, что они написаны значительно позже), созданы на тему не немецкой, а швейцарской песни «Der junge Schweizerbue» («Швейцарский мальчик»)<sup>104</sup>.

Бронислава Вуйцик-Кеупрульян указывает в упоминавшейся работе «Вариации и вариационная техника Шопена», что уже краткое (14 тактов) вступление к этим вариациям позволяет их отне-

<sup>102</sup> F. Hoesick. *Stowacki i Chopin, t. I, str. 162.*

<sup>103</sup> Однако из того же письма Шопена явствует, что мазурки эти (если только о них речь идет в данном письме) были изданы не в одной тетради, а отдельно.

<sup>104</sup> Как указывает Эд. Яхимецкий, песня эта («Steh nur auf, du junger Schweizerbue»), мелодию которой Шопен несколько изменил, содержится в III томе собрания «Deutscher Liederhort» Л. Эрка и Ф. Бэме. Текст песни написан на швейцарско-немецком диалекте. Zdzisław Jachimiecki. *Chopin. P.W.M., 1957, str. 265—266.* Сыдов относит эти вариации к 1826—1827 гг. (В. Е. Сыдов. *Bibliografia F. F. Chopina, str. 19*), а в альбоме «Chopin w kraju» (str. 212) указано, что они сочинены в 1830 г.

сти к произведениям раннего периода, в которых, как она считает, «виртуозный элемент выступает на первый план»<sup>105</sup>. Думается, однако, что с такой характеристикой ранних произведений Шопена в целом нельзя согласиться, так как подавляющее большинство его юношеских сочинений не дает повода для такого утверждения. Наоборот, можно считать бесспорным, что уже в то время он стремился постигать народно-национальные черты отечественной музыки, охотно обращаясь к жанрам бытового музицирования и разрабатывая их в плане, близком скорее к камерной миниатюре, чем к той бравурно-виртуозной музыке, о которой в те годы с таким убийственным сарказмом отзывался Гофман, нашедший вместе с тем теплые слова для оценки поэтических полонезов Огиньского, далеких от этой модной музыки.

Однако нельзя забывать и того, что репертуар Шопена непрерывно обогащался. Наряду с великими творениями Баха, Моцарта и Бетховена, с которыми познакомил его еще Живный, в репертуар этот входили и *dii minores*, порой умевшие блеском пассажей и громом октав прикрыть убожество содержания. Фридерик с самого детства был наделен острым критическим чутьем. Он ценил кантилену Филда, чисто славянскую напевность и изящество Гуммеля, драматизм Риса, в некоторых сочинениях которого он чувствовал отголоски бетховенских откровений. Но он присматривался и к тем нововведениям, которые постепенно входили в обиход пианистов в эти годы, уже предвещая зарождение «большого концертного стиля».

Огиньский, Эльснер, Курпиньский, Островский и другие польские мастера, которых знал юный Шопен, шли, видимо, иным путем. Они многое сделали для того, чтобы проложить пути к тем вершинам, завоевать которые было ему суждено. Фридерик немало почерпнул из «меланхолических и захватывающих полонезов Огиньского», как назвал их Курпиньский в своем «Музыкальном еженедельнике»<sup>106</sup>, хорошо знал эльснеровские рондо «à la Mazurek» и «à la Krakowiak», танцевальные пьесы Курпиньского, но, разумеется, не прошел и мимо творческих исканий Францишка Лесселя, среди сочинений которого выделялся фортепианный концерт, написанный с виртуозным размахом, но вместе с тем сохранявший очарование национального своеобразия<sup>107</sup>. Лессель оказал несомненное влияние на формирование творческого облика Марии Шимановской, которая, как считают некоторые ее биографы,

<sup>105</sup> «*Kwartalnik Muzyczny*», XII—XIII, Warszawa, 1931, str. 383.

<sup>106</sup> O tańcu Polskim czyli tak przezwanym Polonezie.—«*Tygodnik Muzyczny*», 1820, N 11, str. 42.

<sup>107</sup> Заметим попутно, что у Лесселя часто встречается, — например, в финале соль-минорной симфонии (рукопись в библиотеке Варшавского музыкального общества им. Станислава Монюшко, шифр R 1860<sup>2</sup>), — то чередование восходящей и нисходящей кварт, наличие которого в шопеновских рондо некоторые исследователи пытаются объяснить «заимствованием» из зарубежных источников.

даже была его ученицей. И, надо полагать, на впечатлительного Шопена оказала сильное воздействие романтическая взволнованность музыки Лесселя, ощущающаяся во многих его произведениях, включая «Исторические песни», которые мы вправе уже отнести к ранним образцам польской романтической баллады<sup>108</sup>.

Именно стремление к этой взволнованности руководило как Лесселем и Шимановской, так и Шопеном в поисках новых средств выразительности, включая приемы фортепьянной техники, способствующие усилению эмоционального напряжения, в частности такие, как патетические октавные взлеты, стремительные фигурации, сопровождающие остро акцентированную мелодию, контрастные противопоставления звучностей различных регистров, тяжелые удары аккордов с последующими спадами и замираниями, напоминающими «мангеймские вздохи» (здесь стóит вспомнить, с какой драматической выразительностью играла Шимановская Патетическую сонату Бетховена).

Техника пианиста-композитора должна быть как можно более богатой и разнообразной. Шопен стремился к этому. Но он никогда никому не подражал. Изучая ранние его произведения, каждый непредубежденный исследователь должен будет прийти к заключению, что Шопен уже совсем в юном возрасте, будучи еще, собственно говоря, ребенком, проявлял поразительную самостоятельность в решении творческих задач. Такая самостоятельность ощущается и в вариациях на тему швейцарской песни, в которых, несомненно, композитор ставил проблемы и чисто пианистического плана, как это явствует уже из вступления к этому сочинению. Заслуживает внимания уже самый факт наличия вступления к вариационному циклу.

Как эти вариации, так и вариации ор. 2 и ор. 12, о которых речь будет идти дальше, Шопен начинает не проведением темы, как это было принято до него, а вступлением, носящим характер импровизации, но содержащим элементы темы, излагаемой затем в своем первоначальном виде. В вариациях на швейцарскую тему это вступление отличается краткостью и виртуозным блеском. Уже в этом раннем произведении проявляется богатство вариационной техники Шопена, пользующегося как гомофонической, так и полифонической (в четвертой вариации) фактурой и завершающего цикл вальсом.

Исполнительское искусство юного Шопена также отличалось в те годы своеобразием, поражавшим современников. Известный немецкий педагог Франц Давид Криштоф Штепель (Stoepel, 1794—1836) писал в «Gazette Musicale de Paris»: «Поразительно, что г. Шопен уже на 15-м году своей жизни избрал метод игры

<sup>108</sup> Здесь возникает также вопрос, не был ли знаком Шопен с ми-мажорной сонатой Гофмана (*Andante*, *Minuetto I*, *Minuetto II*, *Allegro assai*), опубликованной Эльснером в 1805 г. («*Wurber*», N 7) и уже отмеченной некоторыми чертами, предвещающими стиль «Ундины».

и сочинения для фортепьяно, совершенно отличный от всех современных [методов] и составляющий новую эпоху в области как композиции, так и игры на этом инструменте, тогда как даже великий Бетховен в ранних произведениях подражал Моцарту и лишь в последующие годы проложил себе силой собственного гения новую дорогу»<sup>109</sup>.

Как видно из этих строк, новаторство Шопена привлекало внимание не только польских, но и зарубежных музыкантов, пораженных смелостью его творческих исканий как пианиста и композитора. Интеллектуальное развитие Шопена в отроческие годы также отличалось стремительностью, невольно заставляющей вспомнить Моцарта. Оба они, еще будучи подростками, были подлинными мастерами, оба имели определившиеся и ясные взгляды на искусство и вместе с тем никогда не ограничивались чисто профессиональной сферой интересов. Оба они очень рано задумывались и над социальными проблемами, и над вопросами науки и литературы, и над тонкостями эпистолярного стиля, к блистательным образцам которого мы вправе причислить их письма.

Уже в юные годы Шопен не оставался равнодушным к событиям эпохи, которую Пушкин по праву называл «жестоким веком». Правда, тщетно мы стали бы искать в юношеских письмах Фридерика прямых откликов на эти события. Видимо, он хорошо усвоил премудрость итальянского Возрождения — *assai sa chi tacer sa* (много умеет тот, кто умеет молчать), — преподанную ему Себастьяно Чьямпи (1769—1847), профессором Варшавского лицея.

Это умение молчать было особенно необходимым в те тревожные годы, когда Фридерик Шопен учился в последних классах Лицея. Говорить о национально-освободительном движении, развивавшемся в Польше, выражать симпатии и сочувствие этому движению можно было только в кругу близких. В начале 20-х годов Фридерик слышал разговоры об аресте майора Валерьяна Лукасиньского, Казимежа Махницкого и других руководителей Патриотического общества, существовавшего в Польше с весны 1821 г. Польские патриоты искренне восхищались мужеством Лукасиньского (1786—1868), который в качестве «государственного преступника» был публично закован палачом в кандалы и брошен в тюрьму, а через несколько лет перевезен в Шлиссельбург, где пробыл в заточении до самой смерти еще около 40 лет. В Варшаве было известно и о том, что после ареста Лукасиньского и его ближайших соратников деятельность Патриотического общества не прекратилась. Однако возглавляли Общество теперь лица, принадлежавшие к аристократической верхушке, стремившиеся не к освобождению польского народа как от национального, так и социального гнета, а лишь к восстановлению государственной независи-

<sup>109</sup> Цит. по статье: *F. Starczewski. Recenzycja dwóch dzieł Fryderyka Chopina przez Franciszka Stoepel — z Gazety Muzycznej Paryskiej. — «Kwartalnik Muzyczny», XII—XIII, Warszawa, 1931, str. 431.*

мости Польши, которая мыслилась ими как панско-помещичья держава.

Именно поэтому полковник Северин Кшижановский, возглавивший Патриотическое общество после ареста Лукасиньского и его ближайших соратников, предпочел занять выжидательную позицию во время киевских переговоров с представителями Южного общества в январе 1824 г., когда М. И. Бестужев-Рюмин заявил о стремлении декабристов вернуть Польше государственную самостоятельность и выразил надежду на совместные действия, в результате которых в обеих странах утвердятся республиканский строй. Кшижановский не скрывал, что руководство Патриотического общества желает восстановления конституционно-монархической Речи Посполитой, и поэтому не принял предложения декабристов о согласованных действиях во время намечавшегося восстания, о планах которого ему было сообщено во время этих переговоров. Через год представители русского и польского тайных обществ вновь встретились, причем, несмотря на то что эти переговоры были несколько более успешными, все же декабристы, как вспоминал впоследствии друг Шопена, талантливый историк, публицист и музыкант Мауриций Мохнацкий (1804—1834), «вступили в переговоры с откровенностью, с доброй верой, но, увы, не нашли в польском «Обществе» того, что искали: взаимной откровенности... и желания совместных действий»<sup>110</sup>.

Подобно Шопену, Мохнацкий был также сыном участника восстания 1794 г. В 1819 г. семья Мохнацких, вынужденная из-за материальных затруднений продать свое небольшое имение Боянец (недалеко от Львова), поселилась в 1819 г. в Варшаве, где Мауриций, который получил дома разностороннее образование, поступил в шестой класс Лицея, окончил его в 1821 г. и поступил в университет, откуда, впрочем, был вскоре исключен, а затем и арестован за участие в подпольной студенческой организации «Вольных польских братьев» («Wolnych Braci Polaków»). Освобожден он был только в конце 1824 г. Через некоторое время после этого он сблизился с Шопеном.

Последний год пребывания Шопена в Лицее ознаменовался историческими событиями, оказавшими сильнейшее воздействие на все круги польской общественности, потрясенной событиями на Сенатской площади. Несмотря на то что Николай I, хорошо усвоивший опыт своего «в бозе почившего» брата, поторопился успокоить поляков манифестами, изданными уже в конце декабря 1825 г. (т. е. в начале января 1826 г. по новому стилю) и содержащими заверения о «нерушимости» польской конституции, ближайшие годы показали, чего стоят эти заверения русского императора, немедленно после восшествия на престол начавшего расправу над русскими и польскими патриотами. В Польше этой

<sup>110</sup> Цит. по «Истории Польши», т. II, стр. 525.

расправой руководили цесаревич Константин Павлович и его ближайший помощник «императорский комиссар Царства Польского» сенатор Н. Н. Новосильцев, в распоряжении которого имелась широко разветвленная сеть шпионов и провокаторов.

В начале 1826 г. в Польше начались массовые аресты и бурная деятельность следственной комиссии, организованной тотчас же после установления связи декабристов с Патриотическим обществом и состоявшей из русских и поляков. Работа комиссии значительно облегчалась тем, что один из руководителей Патриотического общества, князь Антоний Яблоновский, который вел переговоры с Пестелем и Волконским в январе 1825 г., на допросах выдал своих друзей и рассказал все, что было ему известно о деятельности Общества. А знал он очень много. Новосильцев, непосредственно сносившийся с Бенкендорфом, требовал передачи дела в военный суд...

13(25) июля 1826 г. Рылеев, Пестель, Муравьев-Апостол, Каховский и Бестужев, по повелению Николая I, лично разработавшего весь ритуал казни, были повешены на Кронверском валу Петропавловской крепости. В эти душные июльские дни Шопен сдавал выпускные экзамены в Лицее, который он окончил с отличием 27 июля. Он не знал еще тогда о казни декабристов, весть о которой пришла в Варшаву позже. Вечером он был вместе со своим другом, также воспитанником Лицея, Вильгельмом Кольбергом (1807—1891) в театре и слушал «Сороку-воровку» Россини. По возвращении домой Шопен долго импровизировал на фортепьяно и сочинил си-бемоль-минорный полонез<sup>111</sup>, трио которого построено на мелодии арии «Au revoir» из оперы Россини, шедшей в тот вечер. Поэтому данный полонез нередко называется «Прощай» («Do widzenia»). То было прощание не только с Кольбергом, которому Шопен перед отъездом на летние каникулы посвятил этот полонез, но и с отроческими годами, завершавшимися окончанием Лицея.

Годы учения в Лицее многое дали Шопену. Он изучал там физику, химию и естественные науки под руководством Юзефа Кароля Скродзкого (1789—1832), который, подобно историку древней литературы и права Вацлаву Александру Мацеевскому (1793—1883), принадлежал к числу молодых профессоров Лицея. Польскую литературу преподавал тогда в Лицее Томаш Сильвестер Дзеконьский (1790—1875), автор ряда работ по педагогике. Среди профессоров старшего поколения, помимо упоминавшегося уже Чьямпи, выделялся Деодат Зыгмунт Фогель (1764—1826), известный польский акварелист, создатель чудесных лазенковских пейзажей, преподававший в Лицее рисование, которым уже в юные годы сильно увлекался Фридерик. В Национальном музее в Вар-

<sup>111</sup> Впервые опубликован в нотном приложении к журналу «ECHO Muzyczne» от 3 июня 1881 г., № 12.

шаве сохранился портрет Фогеля работы пользовавшегося тогда известностью Александра Кокуляра (1793—1846), относящийся к 1823 г., т. е. примерно к тому же времени, когда этим же мастером был создан знаменитый портрет Марии Шимановской, некогда принадлежавший Мицкевичу.

Не раз слушал Фридерик лекции самого Линде. В Лицее Шопен получил достаточно разностороннее образование, которое пополнялось благодаря постоянному чтению и беседам с многочисленными знакомыми его отца и интеллигенцией, приглашавшей юного музыканта к себе на вечера. Все это требовало немалого напряжения, которое усугублялось еще тем, что у Фридерика возникали все новые и новые творческие планы и непрерывно расширялся диапазон исполнительской деятельности.

После окончания Лицея отдых был положительно необходим, и на следующий день после выпускного экзамена, 28 июня, Шопен вместе с матерью и сестрами Людвикой и Эмилией выехал в Душники. Путь их лежал через Блоне, Сохачев, Лович, Кутно, Клодаву, Коло, Турек, Калиш, Остров, Мендзыбож, Олесницу, Вроцлав, Немчу, Зомбковице и Клодзко. 3 августа путешественники прибыли в Душники — силезский курорт (тогда он назывался Райнерц — Reinertz), который был рекомендован врачами в связи с непрерывно ухудшавшимся здоровьем Эмили, младшей сестры Шопена, талантливой девушки-подростка, погибавшей от туберкулеза.

Литературная одаренность отличала всех сестер Шопена. Впечатления от поездки в Душники отразились в одной из книжек Людвики — «*Podróż Józia z Warszawy do Wód Szląskich, przez niego samego opisana*», — вышедшей в Варшаве в 1830 г. Крайне немногочисленные дошедшие до нас письма Шопена, которые относятся к этому периоду, также свидетельствуют не только о той чуткости, с которой он воспринимал эти впечатления, но и о незаурядном таланте рассказчика. Романтические описания природы переплетаются в письме к Вильгельму Кольбергу с меткими сатирическими выпадами по адресу светского общества, убивающего время на курорте. Но иронический скепсис юноши, уже знавшего цену этому обществу, быстро уступал место другим чувствам, когда он встречался с горем и нуждой. В письме к своему ученику Живный хвалил его за те концерты, которые он дал в августе в Душниках в пользу детей, оставшихся сиротами после смерти отца.

Заметка об этих концертах появилась в «*Курьере Варшавском*» 22 августа 1826 г. Если верить автору статьи «Юношеская любовь Шопена», подписанной инициалами Н. С. и появившейся в 1892 г.<sup>112</sup>, то сироты, в пользу которых Шопен дал эти концерты,

<sup>112</sup> Н. С. *Chopina miłość młodzieńcza*. — «*Echo Muzyczne i Teatralne*», Warszawa, 20 августа 1892 г., № 34, str. 395—396. На эту статью вплоть до нашего времени ссылаются биографы Шопена. См., напр., Adam Czartkowski i Zofia Jeżewska. *Chopin żywy*. Warszawa, 1958, str. 63—66.

были детьми чешского кузнеца, погибшего летом 1826 г. в результате несчастного случая. Либуше — так звали молодую девушку, дочь овдовевшего кузнеца — вела хозяйство в его доме и нянчила младших детей, а кроме того, зарабатывала деньги тем, что черпала воду из источника в Душниках и подавала ее всем, кому врачи предписывали пить эту воду, в том числе и Шопену, любовавшемуся скромностью Либуше, а порой и беседовавшему с ней. В этой статье говорится также о болезни легких, уже тогда обнаружившейся у Шопена, как это подтверждается и другими данными.

В конце месяца Шопен написал письмо Эльснеру, сообщил о заметном улучшении своего здоровья и о прекрасной природе Силезии. Эльснеру, который был уроженцем Гродкува, расположенного неподалеку от тех мест, где жил тогда Шопен, упоминание о «*Les vues magnifiques qu'offre la belle Silésie*» было, наверное, очень приятно. И далее Фридерик добавил: «...несмотря на все это, мне не хватает одной вещи, которую не могут заменить все красоты Душников, а именно, — хорошего инструмента»<sup>113</sup>. В Душниках Шопен и его близкие пробыли до 11 сентября, а затем вернулись в Варшаву, где Шопен, окончательно решивший посвятить себя музыке, поступил на первый курс варшавской Главной школы музыки.

Так называлось, как уже было сказано, отделение организованного в 1821 г. в Варшаве «Института музыки и декламации», ректором которого был назначен Эльснер. Отделение это, где изучалась теория композиции, было вместе с тем как бы одним из факультетов Варшавского университета. Напомним, что именно Эльснер разработал всю систему музыкального и театрального образования в Польше и что система эта была принята и утверждена тогдашним министром просвещения Польши Станиславом Косткой Потоцким (1755—1821), видным государственным и общественным деятелем, автором знаменитого антиклерикального памфлета «Путешествие в Темноград» (1820).

Станислав Костка Потоцкий, как великий мастер польского «Великого Востока», возглавлял легально существовавшее польское масонство, высокое положение в котором занимал и Эльснер, достигший высшей (седьмой) степени посвящения и получивший звание «рыцаря розового креста». Нам важно подчеркнуть это, потому что в 1819 г. Лукасиньский организовал широко разветвленную сеть тайного общества «Национальное масонство» и в качестве гроссмейстера этой организации установил с Потоцким связь, вскоре ставшую известной царским шпионам. В год смерти Потоцкого были закрыты все масонские ложи, а специальная комиссия под председательством Новосильцева занялась пересмотром всей системы народного образования, имея в виду, что среди

<sup>113</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 376 (французский оригинал), 72 (польский перевод).

молодежи получили широкое распространение патриотические идеи «Национального масонства».

Нет сомнения, что во время расправы с Лукасиньским опасность нависла и над Эльснером, не терявшим связи с нелегально существовавшими масонскими ложами, в которых звучали сочиненные им «Песни вольных каменщиков», изданные еще в 1811 г. Во всяком случае, осведомитель Генрик Макротт — сын шпика, парикмахера Генрика Макротта, которого в свое время Эльснер прогнал с заседания легально существовавшей тогда масонской ложи, — доносил цесаревичу Константину о том, что «Волшебную флейту», оперу «масона Моцарта», в 1822 г. поставил в Варшаве именно Эльснер, «известный своей привязанностью к этому ордену»<sup>114</sup>. Поведение Эльснера во время восстания 1830—1831 гг. убеждает нас в том, что он никогда не отказывался от тех освободительных идей, которыми вдохновлялись члены тайных польских патриотических обществ. И, изучая процесс формирования личности Фридерика Шопена, нельзя забывать о том, что он был любимцем Эльснера, который, как это можно утверждать с полной уверенностью, старался прививать юноше эти идеи. К большому сожалению, мы не знаем содержания их бесед, облекавшихся, возможно, в формы сложных аллегорий, привычных для «рыцаря розового креста».

Нет, однако, никаких оснований сомневаться в том, что Эльснер стремился воспитывать своего гениального ученика не только как разносторонне образованного музыканта, но и как гражданина. По всей вероятности, Шопен, как всегда, критически воспринял его поучения, но, наверное, они производили сильное впечатление на юношу, круг интересов которого расширялся с поразительной быстротой, радовавшей, а порой даже пугавшей его родителей и наставников.

Так или иначе, как Миколай Шопен, так и Линде, Эльснер, Живный, Вюрфель, Бродзиньский делали все, чтобы удовлетворить любознательность Фридерика. И даже эти немногие имена, которыми отнюдь не исчерпывается перечень лиц, общавшихся с Шопеном в его юные годы, дают представление о том, как благотворно складывалась обстановка, способствовавшая бурному росту его интеллекта и дарования.

Во многих биографиях Шопена говорится о постепенной эволюции мировоззрения его отца, который, как полагают авторы этих биографий, стремился не к установлению такого рода связей, а к достижению прочного общественного положения и материального благополучия. И нередко считают, что эти стремления Миколая Шопена увенчались успехом, которым он очень дорожил и именно поэтому прилагал усилия к тому, чтобы пользоваться репутацией

<sup>114</sup> Stanisław Małachowski-Lempicki, *Józef Elsner jako wolnomularz.* — «Kwartalnik Muzyczny», V, Warszawa, 1929, str. 71.

«благонамеренного» гражданина Княжества Варшавского, а затем Царства Польского, инкорпорированного в состав Российской империи.

Нужно, однако, признаться, что мы не имеем никаких достоверных сведений о причинах, побудивших двадцатичетырехлетнего лотарингца мужественно сражаться в рядах польских повстанцев, ни о тех изменениях его убеждений, о которых с такой уверенностью пишут биографы его сына, ни даже об отношениях шестидесятилетнего Миколая Шопена к восстанию 1830 г.

У нас нет оснований для такой уверенности. Мы не можем принимать рассудительность Миколая Шопена, которую так часто подчеркивают, комментируя его письма к сыну, за консерватизм, якобы пришедший на смену «утраченным иллюзиям» освободительного движения. Наоборот, гораздо правильнее считать, что верность высоким идеалам этого движения Фридерик Шопен воспринял не только от своих друзей — будущих участников восстания 1830 г.



Осенью 1826 г. Шопен пишет Яну Бялоблoцкому, жившему тогда в Соколове, что по шесть часов в неделю занимается с Эльснером контрапунктом строгого стиля, слушает лекции Бродзиньского, Бентковского и других профессоров университета. Помимо контрапункта, Шопен углубляет свои познания в области гармонии и других музыкально-теоретических дисциплин. Но вместе с тем он все более и более интересуется литературой и стремится систематизировать свои знания в этой области. Особенно сильное впечатление производят на него лекции Бродзиньского, который еще до этого бывал в доме Шопенов.

Казимеж Бродзиньский (1791—1835) был первым профессором польской литературы, стилистики и эстетики Варшавского университета. Он обладал несомненным поэтическим дарованием, и именно на его тексты Эльснер написал ряд своих вокальных произведений, в том числе не дошедший до нас масонский гимн «*Wielu wielu dobrze czuни*». В 1820 г. Бродзиньский создал текст оперы Курпиньского «Кальмора» и в начале того же года опубликовал в «Варшавском дневнике» поэму «Веслав», которая уже после смерти автора была переработана в оперное либретто, положенное в основу одноименных музыкально-сценических произведений.

Разносторонне одаренный и образованный человек, Бродзиньский вошел в историю польской литературы как один из провозвестников романтизма, — и недаром известный писатель, драматург и собиратель народных песен Вацлав Залеский (1799—1849), выступавший под псевдонимом Вацлав из Олеска, отнес его к числу «истинно национальных» польских поэтов, своеобразие творчества которых объясняется прежде всего прочной связью с народной поэзией<sup>1</sup>. Нужно сказать, однако, что поэма «Веслав» Бродзиньского хотя и написана на сюжет из жизни крестьянства, но изображает эту жизнь в сентиментально-идиллическом плане. И в статьях своих «О классицизме и романтизме» и «О духе польской поэзии», появившихся в 1818 г. и вызвавших жаркие споры в польских литературных кругах и среди молодежи, Бродзиньский, хотя и высказал симпатии к зарождавшемуся тогда романтическому направлению, все же допустил ошибку, утверждая, что к числу национальных черт польского народа принадлежит стремление к патриархальному деревенскому быту.

Что же касается романтизма, то, отстаивая его право на существование, Бродзиньский пытался обосновать закономерность раз-

<sup>1</sup> «*Pieśni Polskie i Ruskie Ludu Galicyjskiego*». Zebrał i wydał Waцław z Oleska. We Lwowie, 1833, str. VII—VIII.

вития двух направлений в польской литературе, найдя возможность защищать и реакционный классицизм: «До сего времени воображение, чувство, рассудок и остроумие, сочетавшись воедино, знали только одну дорогу к храму Аполлона; теперь мы полагаем, что открыли туда два совершенно противоположные пути»<sup>2</sup>. Между тем дни польского классицизма были уже сочтены, и Шопен и его сестры, читая повесть «Пан староста», опубликованную в 1826 г. его крестным отцом Фридериком Скарбком, погружались не в далекое прошлое, даже не в магнатский быт XVIII в., с такой тщательностью изображавшийся в повестях модной тогда писательницы Клементины Гофман (урожденной Таньской, 1798—1845), с которой была дружна семья Шопена, а в атмосферу современности с ее социальными контрастами.

«Литература первых десятилетий XIX столетия развивалась под знаком так называемой идеи народности, направленной на привлечение широких народных масс к национально-освободительному движению. Однако эта народность трактовалась по-разному: у поздних эпигонов классицизма, так называемых «варшавских классиков», она сводилась к желанию возродить Польшу в ее феодальном облике (Кобзьян, Венжик и другие); отсюда происходила идеализация исторического прошлого Польши, превознесение ее былого могущества.

В противовес этой реакционной литературной группировке к 20-м годам XIX столетия на почве растущего национально-освободительного движения созревало новое романтическое направление, отражавшее демократические тенденции в литературе и ломавшее нормы старой эстетики классицизма. Романтическое направление выражало идеологию передовых слоев польского общества, выдвигавших прогрессивные лозунги борьбы за ликвидацию социального неравенства и освобождение Польши от иноземного гнета.

Передовая романтическая литература видела в народе основу нации и выдвигала на передний план народную тематику», — пишет С. С. Советов, исследователь творчества Мицкевича<sup>3</sup>.

Имя Мицкевича впервые встречается в письмах Шопена в начале 1827 г., в письмах к Яну Бялоблоцкому, для которого, видимо, Фридерик покупал в Варшаве сочинения поэта<sup>4</sup>. Однако не подлежит никакому сомнению, что еще до этого, — вернее всего, вскоре по выходе в свет двухтомника, изданного в Вильне в 1822—1823 гг., — Шопен познакомился с творчеством своего великого современника. И можно предположить также, что еще до отъезда в Россию Мицкевич, с юных лет интересовавшийся музыкой<sup>5</sup>,

<sup>2</sup> Kazimierz Brodziński. Uwagi nad duchem poezyj Polskiej.—«Pamiętnik Warszawski», 1818, t. X, str. 356.

<sup>3</sup> С. С. Советов. Адам Мицкевич. Изд. ЛГУ, 1956, стр. 9.

<sup>4</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 74.

<sup>5</sup> См. И. Ф. Бэлла. Мицкевич и музыка.—«Литература славянских народов», вып. 1, АН СССР, М., 1956.

слышал имя «польского Моцарта», не раз упоминавшееся в прессе.

Адам Мицкевич (1798—1855), еще будучи юношей, принял участие в освободительной борьбе польских патриотов, призывы к которой зазвучали в его ранних стихах. Именно он вместе с Томашем Заном (1796—1855) и другими студентами Виленского университета организовал в 1817 г. «Общество филоматов» (т. е. друзей науки) и другие кружки революционно настроенной молодежи, впоследствии разгромленные царской полицией. Но еще до этого разгрома (1823), сопровождавшегося арестом Мицкевича и его друзей, поэт успел напечатать томики своих произведений, возвестившие начало победоносного развития революционного романтизма в польской литературе. И можно предположить, что именно об этих произведениях упоминал Шопен в письме к Бялоблочкиному. Впрочем, речь могла идти и о сонетах Мицкевича, изданных в 1826 г. в Москве.

Уже в первом томе стихотворений, разошедшемся с такой быстротой, что в 1823 г. понадобилось второе издание, Мицкевич подчеркнул в авторских ремарках близость своей поэзии к народному творчеству. Баллада «Лилии», судя по одной из таких ремарок, основана на сюжете, взятом «из народной песни» (z pieśni gminnej), и первоисточник данной баллады нетрудно найти. Это польская народная песня «Stała się nam powina, Pani pana zabiła» («Узнали мы новость: пани убила пана»). Романс «Холмик Марыли» построен на теме народного похоронного причитания (Мицкевич ошибочно назвал его литовским, — на самом деле это причитание взято из белорусского фольклора). Баллада «Люблю я», по словам поэта, «является пересказом сельской (wiejskiej) песни», а сюжет баллады «Рыбка» взят «из народной песни» (ze śpiewu gminnego).

Итак, молодой поэт, юношеские произведения которого сразу же вызвали озлобление реакционного лагеря «варшавских классиков», в самом начале своего творческого пути провозгласил принцип единения художника с народом, нераздельность профессионального и народного искусства. И недаром в конце первого виленского томика стихотворений Мицкевича мы находим образ народного музыканта, проникновенно воссозданный поэтом в романсе «Лирник» («Dudarz») с пометкой «Myśl z pieśni gminnej». Неотделимым от жизни народа считал свое творчество Мицкевич и в стихах своих воплощал не только образы легенд и преданий, не только картины сельской жизни, но и вольнолюбивые стремления родного народа, в осуществлении которых он твердо решил участвовать, организуя «Общество филоматов», связанное с польским и русским масонством, с «Патриотическим обществом» и с декабристами. Песни, слагавшиеся Мицкевичем в те годы, стали боевыми революционными гимнами польской молодежи, в особенности песни «Гей, радостью очи блистают», завершающаяся лозунгом «Мужество, труд и согласие».

Во втором томе произведений Мицкевича, появившемся незадолго до его ареста, были опубликованы II и IV части его лирико-драматической поэмы «Дядя», пронизанной пафосом патриотических и антикрепостнических идей, а также поэма «Гражина». В основу этой поэмы, имеющей подзаголовок «Литовская повесть», положена тема патриотического подвига и самопожертвования во имя родины. Такой подвиг совершает прекрасная и мужественная Гражина, становящаяся во главе войска и гибнущая в бою, в котором она сражалась в доспехах своего мужа, князя Литавора, забывшего о своем долге.

*Никого в Новогрудке не сыщется ныне,  
Кто бы песни тебе не пропел о Гражине.  
Повторяют ее дудари по старинке,  
А долина зовется Долиной литвинки<sup>6</sup>.*

Удел павшего героя — бессмертье в памяти народной. Эта мысль, воплощенная в поэтических образах «Гражины», невольно вызывает в памяти напутственное слово Валерьяна Лукасиньского — великого магистра «Национального масонства», содержащее наставление всем вновь вступающим в ложи этого тайного объединения: «...но в первую очередь будь мужественным и не бойся никакой опасности, чтобы со временем достигнуть высшей добродетели — добровольного самопожертвования для процветания своей страны»<sup>7</sup>.

В те годы, когда Шопен учился в Главной школе музыки, Мицкевич жил в России, откуда доходили в Варшаву вести о его дружбе с русскими писателями, его новые произведения, вокруг которых разгорались все более и более жаркие споры. В особенности злобствовал реакционный поэт и публицист Каэтан Козьмян, один из лидеров «варшавского классицизма», до крайности возмущенный тем, что в России издают и переводят Мицкевича и видят в нем великого польского поэта. Надо полагать, что Шопен знал о разразившейся в Варшаве по поводу Мицкевича «ужасной классической грозе», о которой иронически писал жене П. А. Вяземский<sup>8</sup>, весной 1827 г. опубликовавший в «Московском телеграфе» свои переводы сонетов Мицкевича.

Глубокое, неизгладимое впечатление произвела на Шопена поэзия Мицкевича, образы которой впоследствии с такой потрясающей силой раскрылись в его музыке. К сожалению, мы не можем с достаточной определенностью говорить о «круге чтения» Фридриха в те годы. Но мы знаем, что в доме его отца читались и обсуждались новые литературные произведения, что он внимательно

<sup>6</sup> Перевод А. Тарковского. Адам Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, т. 1. М., 1948, стр. 380.

<sup>7</sup> Перевод А. И. Рубина. «Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей», т. II. М., 1956, стр. 32.

<sup>8</sup> Адам Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, т. 5. М., 1954, стр. 624.

слушал лекции Бродзиньского и с самых юных лет интересовался поэзией и прозой. А в польскую литературу врывается тема современности, веяние которой ощущалось и в сатирических пьесах Александра Фредро (1793—1876), шедших в Варшаве в 20-е годы, и в романтической поэме «Мария» Антония Мальчевского (1793—1825), страстно протестовавшего против социального неравенства, губящего людей, и в картинах Михала Стаховича (1768—1825), запечатлевшего различные эпизоды восстания 1794 г. и образы простых польских людей.

В 1826—1827 гг. «Dziennik Warszawski» опубликовал лекции по всеобщей истории, читавшиеся в 1822—1823 гг. в Виленском университете Иоахимом Лелевелем (1786—1861), выдающимся деятелем польского революционного движения, учителем Мицкевича, взявшим его на поруки после тюремного заключения и следствия, в результате которого сам Лелевель был лишен университетской кафедры. Он переехал после этого в Варшаву, где продолжал свою разностороннюю деятельность как революционер, публицист и ученый, твердо веря в победу освободительных сил народа, который, как Лелевель подчеркивал в своих научных трудах, является основной движущей силой истории<sup>9</sup>.

И хотя основные герои поэм Мицкевича — Гражина, Конрад Валленрод и его супруга Альдона — наделены чертами романтической исключительности, тем не менее высокий демократизм поэзии Мицкевича во многом близок к воззрениям его учителя, которого еще в 1822 г. он воспел в торжественной оде и к которому даже в годы разлуки продолжал обращаться «всегда за помощью и советом», подписываясь «неизменно благодарный ученик и друг»<sup>10</sup>. Восторженным почитателем Лелевеля был и Мохнацкий, с которым Шопен особенно тесно сблизился в годы пребывания в Главной школе музыки. Он познакомился тогда и с Лелевелем, с которым встречался на вечерах, где бывала варшавская литературная молодежь — поэты Северин Гошиньский (1801—1876), Богдан Залеский (1802—1886), Стефан Витвицкий (1800—1847), Мауриций Гославский (1802—1834) и другие. На этих вечерах читались стихи и часто звучала музыка, причем Шопен, как мы знаем из обращенного к Витвицкому четверостишия Залеского, состязался в игре с Мохнацким, который был превосходным пианистом:

*Stefanie, serce mdleje:*

*Warszawscy dwaj muzycy —*

*Tych nocy czarodzieje —*

*Szopenek i Maurycy...<sup>11</sup>*

*O, Стефан, сердце замирает:*

*Два варшавских музыканта —*

*Чародеи этих ночей —*

*Шопенек и Мауриций...*

<sup>9</sup> См.: Marian Henryk Serejski. *Koncepcja historii powszechnej Joachima Leliewela*. Warszawa, 1958.

<sup>10</sup> Adam Mickiewicz. *Dzieła*, t. XIV. Warszawa, 1955, str. 246—247.

<sup>11</sup> Цит. по статье: Stefan Jarociński. *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny*. «Studia Muzykologiczne», t. III, PWN, 1954, str. 403.

Знаменательно, что среди друзей Шопена, с которыми он чаще всего встречался в эти студенческие годы, было немало будущих участников восстания 1830—1831 гг. Не менее знаменательно и то, что уже в эти годы композитор был деятельным участником варшавского кружка молодежи, в котором формировались принципы прогрессивной романтической эстетики, находившиеся в прямой связи с демократическими взглядами Лелевеля, оказавшего, как известно, сильное влияние и на творца польской романтической поэзии — Мицкевича. И если Гошиньский в своей поэме «Каневский замок» создавал образы народного гнева, вызванного социальным гнетом, то Мохнацкий, анализируя эту поэму в «Газете Польской», которая благодаря его усилиям постепенно превращалась в трибуну польского романтизма, ставил вопросы о связи между формой и содержанием, о проблеме прекрасного. Именно в этой статье, появившейся в 1829 г., Мохнацкий выдвинул тезис: «Прекрасно только то, что правдиво...»<sup>12</sup>

В творчестве и теоретических высказываниях друзей Шопен находил поддержку своим стремлениям, проявившимся еще в детстве, когда он погружался в мир народных мелодий и поэтических образов, когда он проникался чувством горячей любви и подлинного уважения к родному народу, постигал его великое мужество, стойкость, жизнелюбие и художественную одаренность, рожденную богатством чувств и благородством помыслов. Вместе с тем Шопен внимательно следил за творческими исканиями польских композиторов.

В 1824 г. Эльснер ушел из оперного театра, где его место занял Кароль Курпиньский. В 1822—1828 гг. сам Курпиньский не создал ни одной оперы, но зато охотно ставил новые музыкально-сценические произведения польских композиторов. Особенно плодотворным среди них был Юзеф Дамсе (1789—1852), творчество которого не отличалось, впрочем, ни высоким уровнем мастерства, ни ярким национальным своеобразием. Нельзя сказать, что Дамсе совсем не ставил перед собой задач, обусловленных стремлением к этому своеобразию, чертами которого отмечен, например, созданный им в 1823 г. совместно с Курпиньским и завоевавший длительную популярность балет «Свадьба в Ойцове» (с использованием танцевальных эпизодов из «Краковян и горцев» Яна Стефани). Но «народные сцены», содержащиеся в этом балете, были далеки от тех высоких идеалов народности, которые рисовались перед Шопеном и его друзьями, а скорее приближались к представлению об идиллической патриархальности быта польского села, существовавшему в воображении Бродзиньского. Ошибочность такого представления делалась все более и более очевидной для окружающей Шопена передовой польской общественности, поднимавшейся в те годы на борьбу против национального и социального гнета.

<sup>12</sup> «*Studia Muzykologiczne*», t. III, PWN, 1954, str. 425.

В обстановке этой борьбы громадное значение приобретала проблема создания польской национальной оперы. Как уже было сказано, Эльснер и Курпиньский сделали немаловажный вклад в решение этой проблемы, которая продолжала волновать польских патриотов. Но их беспокоило, с одной стороны, творческое молчание названных нами мастеров, а с другой — эклектичность того же Дамсе, ощущавшаяся, например, в поставленной в 1826 г. под управлением Курпиньского опере «Стародавние времена», написанной Дамсе совместно с дирижировавшим в театре балетными спектаклями Юзефом Стефани (1802—1864) — сыном упоминавшегося композитора и учеником Эльснера. Сюжет этой оперы, так же как и многих других музыкально-сценических произведений Дамсе и его современников, был основан на переработанных французских источниках. А польская национальная опера — и это начинали понимать в Варшаве еще в годы детства будущего автора «Гальки» — должна была быть плотью от плоти, кровью от крови польского народа, должна была быть неразрывно связана с его жизнью, близка ему и доступна. «Будем петь красиво, но для всего польского народа», — записал в 1823 г. Курпиньский в путевом дневнике, развивая свой тезис: «Не могут другие народы довольствоваться только итальянской оперой»<sup>13</sup>.

В лицейские и студенческие годы Шопен часто имел возможность слушать итальянские оперы и оценить их достоинства. Мелодии этих опер врываются порою в его музыку, и, как говорилось уже, вслед за полонезом на одну из тем «Севильского цирюльника» он сочинил перед отъездом в Душники полонез, в трио которого ввел отрывок «прощальной» арии из «Сороки-воровки», — впрочем, весьма своеобразно изложенный и обрамленный изысканной мелизматикой. В результате этого тема трио воспринимается в органической связи с началом полонеза, где уже очень отчетливо ощущаются характерные черты стиля композитора, в творческих исканиях своих зачастую опиравшегося на различные жанры польских национальных танцев. Так же как в полонезах Огиньского, в начале си-бемоль-минорного полонеза Шопена возникает образ элегической скорби, приобретающей патетический характер благодаря становящемуся типичным для шопеновской мелодики чередованию взлетов и поступенно ниспадающих ходов.

К 1826 г. относятся также четырехручные вариации фа мажор и несколько экоссезов. Три из них (ре мажор, соль мажор и ре-бемоль мажор) были изданы только после смерти композитора в качестве ор. 72, № 3, 4 и 5.

Наиболее значительным произведением, созданным в этом году, явилось *Rondeau à la Mazur*, изданное в 1828 г. тем же Бжезиной, который опубликовал и первое, до-минорное рондо Шопена.

<sup>13</sup> «*Karola Kurpińskiego Dziennik podróży*». 1823. Opracował Zdzisław Jachimcki. PWN, Kraków, 1954, str. 43—44.

Помечено данное фа-мажорное рондо Шопена ор. 5, и это обстоятельство уже не раз привлекало внимание исследователей шопеновского творчества<sup>14</sup>, так как достоверно известно, что сочинения, помеченные опусами 2, 3 и 4, были написаны композитором позже — в 1827—1830 гг. Следовательно, у Шопена были какие-то оставшиеся нам неизвестными причины установить именно такой порядок опусов — возможно, например, что замыслы сочинений, помеченных более ранними опусами, возникли раньше, чем это принято считать.

Датировка *Rondeau à la Mazur* установлена на основании фразы, содержащейся в том самом письме Шопена к Яну Бялоблочкиму от 8 января 1827 г., где впервые упоминается имя Мицкевича<sup>15</sup>, ибо речь в этом письме идет, видимо, именно об этом рондо, хотя нельзя совершенно исключить и вероятность того, что Шопен писал своему другу о первоначальном варианте до-мажорного рондо, несколько позже переработанного композитором. Во всяком случае оба рондо возникли почти одновременно, что свидетельствует об усилении интереса Шопена к этому жанру, к которому он уже обращался раньше, создавая свое первое крупное сочинение. И вместе с тем рондо фа мажор позволяет нам судить, насколько устойчиво было стремление Шопена к созданию художественно обобщенных жанровых сцен из народной жизни. Как мы увидим дальше, стремление это неизменно проявлялось и в произведениях, созданных композитором в зарубежный период его творчества.

Вот что пишет об этом рондо В. В. Пасхалов в уже цитированной нами работе:

«Если исключить из поля наблюдения неколоритный материал двух-трех связующих звеньев, то вся остальная музыка этого *Rondo* оставит впечатление картинки сельского бала, где танцоры откальывают оберка, куявяка и мазура.

Первая тема *Rondo* в темпе *vivace* — не что иное, как типичный оберек, состоящий, как всегда, из двух тактов с акцентом на третьей доле 2-го такта. С другой стороны, очень заметен стиль куявяка во второй, *B-dur* ной теме. Четырехтактные построения, симметрия акцентов, умеренный темп и плавное движение мелодии то вверх, то вниз на фоне выдержанной квинты в басу (*tranquillo e cantabile*) — все эти черты не присущи порывистому мазуру, в честь которого названо *Rondo*, а именно куявяку, под музыку которого плавно кружатся танцующие пары. Типичные признаки мазура появляются в модулирующем эпизоде, служащем переходом к репризе... Так и рисуется «гетман», наклонивший голову вперед и приостановивший танец для того, чтобы уловить утерянный танцорами такт (вследствие его внезапной команды *odsib*), вывести дружину из притворно-растерянного состояния, прекратить переполох, называ-

<sup>14</sup> См., напр.: *Hieronim Feicht. Ronda Fr. Chopina.* — «*Kwartalnik Muzyczny*», N 23. *PWM*, 1948, str. 26—27.

<sup>15</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 75.

смый польскими крестьянами «мельницей», и ринуться снова вперед под музыку огненного оберка.

И, действительно, в промежуточной партии после ритмической и модуляционной «мельницы» появляется первая тема Rondo, т. е. симметрично акцентированный, идущий, как всегда, в темпе *vivace* оберек.

Таким образом, музыка Rondo à la Mazur, начиная с B-dur'ной части *tranquillo e cantabile* и кончая началом репризы, является образчиком вторжения народной музыкальной формы в сочинение композитора. Для полноты этой формы в рассматриваемом произведении Шопена не хватает только перед B-dur'ной темой какого-нибудь эпизода в умеренном темпе, по характеру напоминающего неторопливый народный полонез, тот «пеший» танец *chodzony*, которым обыкновенно начинался сельский бал и за которым всегда следует кувяк и оберек.

Мы видим, что Rondo à la Mazur op. 5, принадлежащее к ранним сочинениям Шопена, представляет для музыканта-фольклориста очень благодарный объект наблюдения.

В Rondo этом, создавшемся под свежим впечатлением слышанной на каникулах народной музыки, Шопен *впервые* и, может быть, интуитивно воспроизводит почти в полном виде *замкнутый* цикл народных танцев...»<sup>16</sup>

Необходимо подчеркнуть, что народные танцы были для Шопена не «моделью» для фольклорной стилизации, а основным источником для его творческой фантазии, неизменно обращавшейся к жизни родного народа, к его творчеству, из которого композитор почерпнул и многие элементы своего стиля. Уже в кратком вступлении к первой теме рондо привлекает внимание типичная для польской народной музыки лидийская настройка лада, сочетающаяся с многозначностью его функций.

Действительно, в самом начале здесь появляется повышенная IV ступень фа мажора, и все вступление воспринимается как написанное в лидийском ладу. В изложении первой темы эта альтерация сочетается с применением натуральной IV ступени фа мажора, а кроме того, усугубляющим ощущение переменности применением II натуральной и второй повышенной ступеней (*g-gis*), причем звук *gis* в качестве вводного тона подготавливает появление тоники ля минора. Но и этой тонике предшествует лидийская кварта (*dis*), а звук *gis* закрепляется в дальнейшем уже в качестве четвертой повышенной ступени ре минора. Такого рода приемы «перекрашивания» ступеней мы встречаем в польском фольклоре, но Шопен бесконечно обогатил эти, так же как и многие другие приемы отечественного народно-музыкального творчества, и создал на их основе стройную, законченную систему, расширив рамки лада.

<sup>16</sup> Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. Л.—М., Музгиз, 1949, стр. 53—54.

Гармоническое новаторство Шопена в полном блеске проявилось в этом произведении, в котором уже встречаются и некоторые особенности стиля композитора, в частности, сочетание, названное известным исследователем его творчества, Бронарским, «шопеновским аккордом»<sup>17</sup>. Этим термином Бронарский обозначает часто применяемый Шопеном доминантсептаккорд, в котором квинта «сдвинута» на тон выше (в тональности фа мажор: с—e—a—b; в начале изложения первой темы рондо аккорд этот применен на органном пункте *f*, причем терция пропущена).

Своеобразие мелодики рондо достигнуто композитором также путем глубокого изучения народных истоков польской музыки, связь с которыми ощущается в обеих основных темах рондо — фа-мажорной и си-бемоль-мажорной, которую один из французских биографов Шопена без достаточных оснований охарактеризовал как «un peu à l'italienne»<sup>18</sup>. Впрочем, национальную самобытность данного произведения не отрицает ни один из зарубежных исследователей шопеновского творчества, причем, например, Артур Хэдли справедливо указывает, что чем больше знакомился Шопен с народным творчеством, тем более яркой становилась эта самобытность<sup>19</sup>. Заметим, со своей стороны, что в музыке Шопена получали своеобразное преломление и обобщение не только ритмоинтонационные и ладовые черты польского фольклора, но и приемы народного музицирования, воздействие которых ощущается в фактуре рондо, в частности, в двойных органных пунктах. Такой прием в сочетании с монотонной ритмической фигурой, настойчиво проводимой в среднем голосе, невольно вызывает в памяти звучание скромного сельского оркестра, контрастируя с блестящими пассажами, которых немало в рондо.

Рондо фа мажор Шопен посвятил графине Александрине де Мориоль, отец которой был воспитателем побочного сына цесаревича Константина Павловича. Эта девушка, оценившая дарование Шопена тогда, когда он, еще будучи ребенком, приезжал во дворец цесаревича, всю жизнь оставалась поклонницей «гения, ставшего великим», как она сама писала композитору уже после его отъезда в Париж<sup>20</sup>. В 1836 г. рондо, посвященное «Мориольке», как Шопен фамильярно называл графиню, было переиздано, и это еще больше содействовало тому, что оно закрепилось в репертуаре пианистов. Иная судьба постигла рондо до мажор, сочиненное композитором приблизительно в то же время, но переработанное им для двух фортепьяно летом 1828 г. и впервые опубликованное уже в качестве носящего ор. 73 посмертного произведения лишь в 1855 г., хотя, как явствует из того письма Шопена к Титусу Войцеховскому (от

<sup>17</sup> Ludwik Bronarski. *Harmonika Chopina. Warszawa, 1935.*

<sup>18</sup> Henri Bidou. *Chopin P., 1928, p. 33.*

<sup>19</sup> Arthur Hedley. *Chopin. L., 1953, p. 16.*

<sup>20</sup> Mieczysław Karłowicz. *Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa, 1904, str. 310.*

9 сентября 1828 г.), где содержатся сведения об этой переработке, композитор остался доволен ею <sup>21</sup>.

По своим художественным достоинствам рондо это уступает, однако, двум предыдущим, хотя и свидетельствует о расширении диапазона средств выразительности композитора. Задуманное как большая концертная пьеса, рондо до мажор отличается разнообразием фортепьянной фактуры и дальнейшим повышением интереса Шопена к хроматике, в которой он видел одно из средств ладового обогащения. В этом сочинении он начинает, в частности, применять аккорды с неаполитанской секстой. Работу над рондо для двух фортепьяно следует уже рассматривать как один из подготовительных этапов к созданию фортепьянных концертов, хотя в целом данное произведение все же воспринимается как дуэт, и только в отдельных случаях один из инструментов выступает на первый план, а партия другого инструмента звучит как аккомпанемент.

Как это рондо, так и сочинения, относящиеся к 1827 г., позволяют судить о непрерывно возраставшем разнообразии творческих интересов композитора. Этот год принес большое горе семье — 10 апреля, вскоре после того как в Варшаве разнеслась весть о смерти Бетховена, умерла (как полагают от чахотки, хотя диагноз этот в последнее время оспаривается) на 15-м году жизни Эмилия — младшая сестра Фридерика, которую он горячо любил. Подобно своим сестрам и брату, она была наделена литературным дарованием, которое уже начало проявляться, и на ее смерть откликнулась варшавская пресса. Так, 1 мая того же года в журнале «Rozrywki dla dzieci» («Развлечения для детей»), который редактировала Клементина Ганьская — любимая писательница Эмилии, — был напечатан некролог, написанный Фридериком Скарбком, где говорилось о выдающихся способностях девушки-подростка, которые привлекали внимание всех знавших ее.

Шопен тяжело переживал болезнь и смерть сестры, и переживания эти отразились в его музыке — не только в небольшом *Andante dolente* си-бемоль минор (произведение это не дошло до нас), но и в Первой сонате, над которой он начал работать в этом году, стремясь, — как полагают его биографы, под влиянием Эльснера, — овладеть этим наиболее сложным жанром камерно-инструментального творчества. Законченная в 1828 г. и посвященная автором своему учителю, соната до минор была опубликована лишь через два года после смерти Шопена.

Эту сонату зарубежные музыковеды либо обходят полным молчанием, либо, вслед за Лейхтентриттом («Analyse von Chopin's Kla-

<sup>21</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 79. Проф. Фейхт в цитированной работе о рондо Шопена справедливо замечает, впрочем, что текст письма таков («W Sannikach przegrobim owe Rondo C-dur... na 2 fortepianu»), что нельзя с уверенностью сказать, имел ли в виду Шопен переделку данного произведения вообще или переработку его для двух фортепьяно.

vierwerken», 1921—1922), относят к числу «незрелых юношеских произведений», либо останавливаются на ней, чтобы привести ее в качестве «доказательства» того, что в Варшаве Шопен якобы не смог овладеть сонатной формой, а следовательно, и вершинами композиторского мастерства, которых он достиг будто бы только на Западе. Даже такой чуткий французский музыкант, как Венсан д'Энди, во втором томе своего «Cours de Composition musicale» (1909) договорился до того, что обвинил Шопена в «отсутствии настоящего музыкального образования», результатом чего пианизм в произведениях величайшего польского композитора якобы владел над содержанием (?), и даже тональности своих произведений Шопен, как утверждает д'Энди, выбирал, руководствуясь исключительно «удобствами аппликатуры».

Такое утверждение может вызвать лишь подозрение, что д'Энди или плохо знал музыку Шопена, или совсем не понимал ее, а об Эльснере не имел никакого представления. Что касается польского исследователя Генрика Опеньского, то в своей работе, посвященной сонатам Шопена, он пишет: «Более чем вероятно, что Эльснер не воспитывал своего ученика на Бетховене; на фортепьяно пятнадцатилетнего музыканта лежали произведения Гуммеля, Риса, Калькбреннера, Плейеля, Гаммерлейна, Гоффмейстера... Бетховена мы там не видим»<sup>22</sup>.

Однако письмо Шопена, на которое ссылается Опеньский, приводя этот перечень, относится к сентябрю 1825 г.<sup>23</sup>, соната же писалась двумя-тремя годами позже. Советский музыковед А. А. Соловцов, говоря о ней, подчеркивает связь с Бетховеном: «Превосходна главная тема,— замечает Соловцов, касаясь первой части сонаты.— Она полна бетховенской энергии, но она заставляет вспомнить и некоторые произведения Шопена (например, первые такты этюда с-moll)». И далее: «Первые такты Larghetto, третьей части сонаты, вызывают в памяти слушателя глубокие, сосредоточенные бетховенские Adagio»<sup>24</sup>.

Книга Соловцова вышла из печати уже после того, как появилась превосходная аналитическая работа о сонатах Шопена профессора Варшавского университета Юзефа Хоминьского, который имел все основания заявить: «Первая фортепьянная соната Шопена, с-moll, является произведением, недооцениваемым как шопеноведами, так и исполнителями»<sup>25</sup>. В качестве примера такой недооценки Хоминьский приводит высказывания профессора Ягеллонского университета в Варшаве Здзислава Яхимецкого, который в

<sup>22</sup> Dr. Henryk Opieński. *Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna.*— «Kwartalnik Muzyczny», N 2, Warszawa, 1929, str. 153.

<sup>23</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 56—57.

<sup>24</sup> А. Соловцов. *Фридерик Шопен.* М., Музгиз, 1960, стр. 295—296.

<sup>25</sup> Józef Chomiński. *Sonaty Chopina.* «Studia Muzykologiczne», t. II, PWM, 1953, str. 188.

своей монографии о Шопене резко отрицательно отзывается о его Первой сонате<sup>26</sup>.

Ю. А. Кремлев в книге о Шопене, выход которой был приурочен к столетию со дня смерти композитора, в заключение анализа сонаты пишет:

«В целом соната *c-moll*, несмотря на ряд отдельных ярких мест, дает больше обещаний, чем осуществлений. Общее впечатление от нее смутно. Соната поэтому привлекает более присущими ей элементами активной творческой воли, чем реально достигнутым. В ней и незрелость и известный отрыв от родной почвы»<sup>27</sup>.

Нет никакого сомнения, что Первая соната была значительным этапом на творческом пути Шопена и что, работая над этим произведением, он был охвачен тем ставшим для него уже привычным беспокойством художника, пролагающего новые пути в искусстве, которое запечатлелось в микельанджеловской строфе о бессоннице мастера. Очень наивно было бы думать, что знакомство Шопена с музыкальной литературой ограничивалось произведениями тех композиторов, которых он перечислил в письме, по меньшей мере неосмотрительно использованном Опеньским, видимо, не понявшим, что Фридерик называл имена авторов виртуозных сочинений, необходимых ему для развития пианистической техники.

Если говорить о знакомстве Шопена с Бетховеном в связи с педагогической практикой Эльснера, то ведь именно учитель Шопена был вслед за Гофманом одним из инициаторов исполнения бетховенских симфоний в Варшаве, где звучали также увертюры и квартеты великого венского мастера, а также его сонаты, которые, кстати сказать, великолепно исполняла Шимановская. Шопен был, безусловно, хорошо знаком с творчеством не только Баха, Гайдна и Моцарта, произведения которых он изучал еще под руководством Живного, но и Бетховена. Это не значит, однако, что он стремился подражать Бетховену, сочиняя свою Первую сонату, о которой он мог бы сказать, так же как впоследствии о своих этюдах, что она написана «*moim sposobem*».

<sup>26</sup> См. новое издание этой монографии, вошедшей в собрание избранных произведений Яхимецкого: «*Z pism Zdzisława Jachimieckiego*». Т. II, Chopin. PWM, 1957, str. 237—238. Проф. Яхимецкий ошибочно указывает, что Первая соната Шопена «была впервые опубликована без ведома и вопреки желанию композитора в 1839 году» (там же, стр. 237). Это утверждение о прижизненной публикации до-минорной сонаты, встречающееся и в других книгах о Шопене (включая биографическую повесть современного польского писателя Ежи Брошкевича «Образ любви»), основано, по всей вероятности, на словах самого Шопена, который в начале августа 1845 г. писал сестре Людвиге и ее мужу, что несколько лет тому назад венский издатель Гаслингер прислал ему в Париж корректуру этой сонаты, «но так как я не вернул ему ее в исправленном виде, а только просил передать, что хотел бы там изменить много, то, может быть, от издания воздержались, что мне было бы очень приятно» («*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. II, str. 145—146). Как уже было сказано, опубликована Соната до минор была впервые лишь в 1851 г.

<sup>27</sup> Ю. А. Кремлев. Фридерик Шопен. Москва, Музгиз, 1960, стр. 400.

Тому, кто во что бы то ни стало хочет видеть в до-минорной сонате лишь «следование школьным формам»<sup>28</sup>, следовало бы прежде всего обратить внимание на экспозицию первой части, где отсутствуют тональные контрасты между первой и второй темами. Но ведь сам Эльснер, который, по мнению его высокомерных западноевропейских критиков, якобы не мог дать Шопену «настоящего музыкального образования», всегда соблюдал эту традицию «школьной формы»: если взять, например, его недавно переизданные сонаты для скрипки и фортепьяно (ре мажор) и для фортепьяно в 4 руки (си-бемоль мажор)<sup>29</sup>, то можно убедиться в том, что побочные партии в экспозициях первых частей изложены в этих сонатах в доминантовой, а в репризах — в основной тональности. А ведь обе сонаты написаны и опубликованы еще до появления Шопена на свет божий. И неужели отсутствие тонального контраста в экспозиции первой части до-минорной сонаты Шопена объясняется тем, что Эльснер не посвятил в «тайну» этого контраста своего ученика, который, кстати сказать, обладал абсолютнейшим слухом и знал десятки сонат и симфоний венских мастеров и других композиторов?!

Такое предположение не менее нелепо, чем те нелестные эпитеты, которыми награждали эту раннюю сонату Шопена многие авторы работ о нем — начиная с Никса<sup>30</sup>, который, видимо, вообще не понимал сонат Шопена, так как, по справедливому замечанию Владислава Желеньского, плохо знал польский народ и его культуру, и кончая музыковедами наших дней, причем, если, например, Адольф Вайсманн позволил себе сказать, что вся соната до минор состоит из «пустых фраз» за исключением *Larghetto*<sup>31</sup>, то уже цитировавшийся нами Яхимецкий именно по поводу *Larghetto* заметил, что оно «вообще не имеет никакого мелодически-лиричного содержания и представляет собою пустое переливание скромных фигураций в изысканном пятитетвертном размере»<sup>32</sup>. Следует, наконец, упомянуть и о получившем распространение мнении, будто первая тема первой части шопеновской сонаты заимствована из двухголосной до-минорной инвенции Баха<sup>33</sup>, хотя для каждого непредубежденного исследователя ясно, что речь здесь может идти лишь о совпадении мелодической последовательности нескольких звуков, а не о художественном образе, не о музыкальной теме.

В теме, которой открывается первая часть сонаты Шопена, уже ощущается тот высокий драматизм, который характеризует данное произведение в целом.

<sup>28</sup> См., напр., James Huneker. Chopin. Lwów — Poznań, 1922, str. 230.

<sup>29</sup> Alina Nowak-Romanowicz, Józef Elsner. Dodatek nutowy. PWM, 1957.

<sup>30</sup> F. Niecks. Frédéric Chopin as a Man and Musician. L., 1888.

<sup>31</sup> Adolf Weissmann. Chopin. Stuttgart — Berlin, 1923, S. 152.

<sup>32</sup> Z. Jachimiecki. Chopin, str. 238.

<sup>33</sup> Dr. Ludwik Bronarski. O kilku reminiscencjach u Chopina. «Kwartalnik Muzyczny», N 5. Warszawa, 1929, str. 26—27. Перепечатано в его же «Etudes sur Chopin», vol. II, Lausanne, 1946.

Этот образ получает широкое, смелое развитие во всей первой части, новаторской особенностью которой является разработочность репризы, начинающейся в си-бемоль миноре с последующим модуляционным развитием, приводящим к минорной доминанте основной тональности и через этот свежо и ярко звучащий соль минор к до минору, утверждающемуся в конце части. Тональный план ее, таким образом, далек от каких бы то ни было «школьных норм», но объясняется, конечно, не незнанием их, а сознательным нарушением, которое было прямым следствием стремления композитора к преобразованию сонатно-симфонического цикла, к раскрытию новых возможностей, заложенных в принципах его построения, созревших уже на протяжении многих десятков лет до Шопена. Не к этому ли стремились — каждый своим путем — и такие величайшие композиторы-романтики, как Лист и Шуман?

За сонатным аллегро в до-минорной сонате Шопена следует менуэт, причем временами, как уже указывали польские исследователи, этот менуэт приобретает характер мазурки, приближаясь то к написанной в том же 1822 г. ля-минорной мазурке, то к более поздней (изданной посмертно в качестве оп. 67, № 3) мазурке до мажор<sup>34</sup>. «Энергичный финал (рондо) динамичен и блестящ по фортепианному стилю»<sup>35</sup>. С этой характеристикой последней части до-минорной сонаты Шопена следует согласиться, так же как и с некоторыми критическими замечаниями Ю. Хоминьского, А. Соловцова и Ю. Кремлева, касающимися приемов тематического развития, примененных Шопеном в своем первом циклическом произведении.

Но каковы бы ни были эти замечания, все три названных автора признают значительность данного произведения, которое, нужно надеяться, будет должным образом оценено не только исследователями шопеновского творчества, но и пианистами. В этой музыке, написанной в «патетическом» до миноре, звучат отголоски и мятежных мечтаний польской молодежи в годы, предшествовавшие восстанию 1830—1831 гг., и народно-бытовой музыки, жанры которой Шопен упорно разрабатывал, утверждая национальную самобытность своего творчества, и благородных юношеских порывов композитора. Его творческие искания увенчались новыми успехами не только в области фортепьянной фактуры, изобилующей в сонате до минор замечательными находками, но и в области гармонии и мелодики.

В первой части сонаты Шопен пользуется интереснейшими полиритмическими построениями, не встречающимися в финале, который гораздо более напорист и ритмически «прямолинеен». Мелодика всех частей насыщена хроматизмами, непрерывно вплетающимися в кружево орнаментики. Но хроматизмы композитор

<sup>34</sup> См., напр., цитируемую работу Хоминьского, стр. 55.

<sup>35</sup> А. Соловцов. Фридерик Шопен, стр. 296.

применяет здесь не только в мелизмах. В музыковедческой литературе (например, в цитировавшейся работе Бронарского) уже не раз отмечалось, что вторая тема первой части построена на ползучих интонациях, содержащихся уже в первой теме и несомненно предвещающих «тристановские томления». Эмоциональная окраска этой темы, так же как и патетика первой темы, была рождена той атмосферой предгрозя, в которой создавалась соната до минор. Не забудем, что в те годы в Польше носили траур и по многим патриотам, погибавшим в царских тюрьмах и ссылке, и по казненным декабристам, в честь которых польские поэты слагали стихи.

Первую сонату Шопен посвятил своему учителю Юзефу Эльснеру, по-прежнему часто бывавшему у родителей композитора. Постепенно Шопен сделался частым и желанным гостем в доме Эльснера, и мы имеем все основания полагать, что беседы будущего автора гимнов подготовлявшегося восстания со своим учеником были достаточно откровенными и не ограничивались кругом чисто профессиональных интересов. С искренней симпатией относилась к молодому композитору и жена Эльснера — Каролина Дроздовская (1785—1852), в свое время известная оперная певица (в те годы она уже была вынуждена покинуть сцену из-за прогрессирующей глухоты) и их дочь Эмилия (1811—1864), отличавшаяся музыкальностью и прекрасным голосом.

В семье Эльснеров долгое время хранился альбом Эмилии, в который вписывали свои произведения ученики ее отца, в том числе и Шопен. Его биограф Фердинанд Гезик<sup>36</sup> описал этот альбом, содержащий в общей сложности семнадцать сочинений Шопена, фортепьянных и вокальных, в частности два вальса: ля-бемоль мажор и ми-бемоль мажор. Оба они были впервые изданы в 1902 г., причем в основу издания легли именно данные автографы.

Конечно, в этих небольших вальсах, так же как и в изящном «Контрадансе»<sup>37</sup>, сочиненном в том же, 1827 г. или немного позже (этого вопроса мы коснемся в связи с Вариациями на тему Моцарта), Шопен ставил перед собою менее значительные художественные задачи, чем в других сочинениях. Однако нельзя пройти мимо тех черт шопеновского стиля, которые проступают в обоих вальсах. Так, в первом из них интересны хроматические «окутывания» звуков, приводящие к применению уменьшенной терции, и постепенно становящаяся излюбленной у Шопена мелодическая последовательность (вспомним хотя бы среднюю часть Фантазии-экс-

<sup>36</sup> См. *Ferdynand Hoesick. Józef Elsner i pierwsze konserwatorium muzyczne w Warszawie. (Z papierów i pamiątek po Elsnerze).*— «Biblioteka Warszawska», 1900, т. III, 1, стр. 142—174.

<sup>37</sup> Автограф «Контраданса», погибший во время второй мировой войны, был впервые воспроизведен в 1934 г. («*Kurier Literacko-naukowy*» — приложение к краковской газете «*Ilustrowany Kurier Codzienny*» от 24 сентября).

промта до-диез минор или начало прелюдии ре-бемоль мажор), состоящая из нисходящих звуков мажорного квартсекстаккорда.

Во втором, ми-бемоль-мажорном вальсе привлекают внимание также делающийся характерным для Шопена широкий охват регистров фортепьяно и, так же как и в первом вальсе, наличие элементов переменности.

К 1827 г. относится создание еще одной, уже упоминавшейся нами ля-минорной мазурки, посмертно изданной в качестве ор. 68, № 2, ре-минорного полонеза ор. 71, № 1, и ноктюрна ми минор ор. 72. Все эти сочинения были опубликованы в 1855 г., а в 1938 г. в Варшаве вышел из печати ноктюрн до минор, который, как полагают польские исследователи, является первым известным нам опытом Шопена в данном жанре. Изучение автографа, находящегося в библиотеке Парижской консерватории, позволяет предположительно отнести это сочинение к 1827 г.

До-минорный ноктюрн еще нельзя сравнивать с шедеврами, созданными Шопеном впоследствии в области этого жанра, в которой он работал в общей сложности 20 лет. Но уже в самых ранних ноктюрах Шопена раскрываются лирически-возвышенные образы, звучат напевные, насыщенные чисто славянской задушевностью мелодии, в плавное течение которых врываются трепетные, тонко орнаментированные взлеты, причем многочисленные мелизмы воспринимаются не как украшения, не как «модные завитки»<sup>38</sup>, а как неотъемлемая часть и органический прием мелодического развития. Вместе с тем хроматика шопеновских мелизмов расширяет рамки лада, придавая ему черты переменности — главным образом благодаря сочетанию натуральных и повышенных IV и VII ступеней, а также благодаря сопоставлению мажорной и минорной терций. Все это мы находим уже в первых тактах ноктюрна до минор.

Следующим по времени написания ноктюром Шопена был, видимо, ми-минорный, посмертно изданный в 1855 г. в качестве ор. 72, № 1. Трудно сказать, какими побуждениями руководствовался композитор, оставляя в рукописи эту поэтичнейшую пьесу, которая позволяет нам судить о стремительности его творческой эволюции, о совершенствовании мастерства. Несомненно, уровень мастерства здесь гораздо выше, чем в созданном незадолго до этого до-минорном ноктюре, да и в других сочинениях, относящихся к середине 20-х годов. Но все характерные черты шопеновского творчества, наметившиеся в этих, более ранних сочинениях, налицо и здесь.

Мелодическое развитие происходит на фоне пульсирующего аккомпанемента, причем триольный ритм выдержан от первого до последнего такта, что придает особую цельность и «прочность»

<sup>38</sup> Такую ироническую характеристику вычурной мелизматики, встречающейся у многих композиторов XVIII в., дал Кристиан Фридрих Даниэль Шубарт в своих «Мыслях об эстетике музыкального искусства», посмертно изданных в Вене в 1806 г.

фактуре. Но партия левой руки выполняет не только гармонические, а и мелодические функции. И если кантилена, появляющаяся в правой руке, построена на типичных для Шопена взлетах с последующими ниспадающими поступенными ходами, то эти мелодические образования уже предваряются в триольных фигурах аккомпанемента. Таким образом, мы уже здесь вправе говорить о наличии скрытой полифонии (с имитационными построениями) в голосах, выполняющих, казалось бы, чисто гаомонические функции. Модуляционный план ноктюрна на первый взгляд чрезвычайно прост, но интонационное богатство музыки ощущается сразу же благодаря обилию элементов переменности: в ми миноре, например, соседствуют звуки соль и соль-диез, а в си миноре натуральная IV ступень перемежается с повышенной. Отметим еще одну особенность шопеновского стиля, появляющуюся в данном ноктюрене: долгую трель, в которой как бы накапливается энергия, получающая затем выход в стремительном гаммообразном взлете, сопровождающемся динамическим нарастанием<sup>39</sup>.

Приведенные такты интересны также как примеры широкого охвата регистров клавиатуры. Поиски новых эффектов звучности, достигаемой таким охватом, начались еще в творчестве старших современников Шопена, в частности, Лесселя и Шимановской, однако ни один из них не был в этих поисках таким смелым, как «польский Моцарт», который обобщал опыт своих предшественников (говоря о них, нужно, разумеется, вспомнить приемы вариационного развития и мелизматику Лесселя) и вместе с тем шел своим собственным путем.

Как подлинный новатор развивал Шопен национальные танцевальные жанры, к которым польские композиторы не раз обращались и до него. И очень важно еще раз подчеркнуть, что смелость творческих исканий Шопена объяснялась во многом тем, что он прочно опирался на народную основу. Разве элементы переменности, придающие такое интонационное своеобразие его музыке, не были почерпнуты из ладовых особенностей польской народной музыки? И разве, создавая свои мазурки, он не знал во всех подробностях народно-танцевального быта и практики сельского музицирования? Он не копировал, разумеется, эту практику, не занимался подражанием фольклору, а обобщал его непреходящие художественные ценности, стараясь прежде всего постичь психологию и дух творчества родного народа. В изяществе, в филигранной отделке ранних мазурок Шопена сквозит чувство гордости, рожденное по-

<sup>39</sup> Шопен часто ставит знаки *tr* не только над половинными и четвертными нотами, но также над шестнадцатыми и даже над тридцать вторыми (см., напр., такты 33 и 35 данного ноктюрна).— в таких случаях эти обозначения соответствуют морденту. Об особенностях шопеновской мелизматики, ее авторской записи и исполнения см.: John Petrie Dunn. *Ornamentation in the works of Frederic Chopin*. L., 1921.

стижением красоты и благородства народного танца, на основе которого он создал целые поэмы.

«Какая плавность и оригинальность голосоведения!» — восклицает Януш Микетта<sup>40</sup>, анализируя второй период средней части ля-минорной мазурки Шопена, которую принес тот же, 1827, год (опубликована она была тоже лишь в 1855 г.). Настойчивое повторение коротких мотивов, органнй пункт и гулкие квинты в басу, хроматизмы, в результате которых достигается ощущение переменности лада,— все это дышит национальным своеобразием. Музыка эта, выросшая на народной основе, достигает высот искусства, которое по праву становится общечеловеческим достоянием.

Трели, пронизывающие первую часть и ее повторение, дали повод слушателям назвать эту мазурку «Słowiczek» («Соловушка»). Под этим названием она и поныне известна в Польше.

К 1827 г. обычно относят и возникновение ре-минорного полонеза, посмертно изданного в 1855 г. в качестве оп. 71, №1, вместе с двумя другими более поздними полонезами. По сравнению с самыми ранними полонезами Шопена, а также с полонезами Огиньского, Шимановской и Островского, это сочинение представляет собой гораздо более развернутую композицию с очень разнообразной фактурой, развитой орнаментикой и сильными динамическими контрастами. Так же как в некоторых больших полонезах, принадлежащих к числу высших творческих достижений Шопена, он искусно сочетает здесь мерную поступь торжественного танца-шестивия с теми чертами лирической «поэмности», которые наметились еще у Огиньского.

Вместе с репродукцией погибшего автографа Контраданса, посланного композитором своему другу Титусу Войцеховскому, была воспроизведена и надпись, сделанная Шопеном:

pour le 4 janvier

1827

pour le 4 mars

Однако Людвик Бронарский и Юзеф Турчиньский в своих комментариях к этому Контрадансу<sup>41</sup> справедливо указывают, что почерк, которым написан Контраданс, сильно отличается от почерка данной надписи, сделанной к тому же на иной бумаге и притом под заглавием «Introduction. Variations pour le pianoforte». Поэтому оба комментатора сочинений Шопена высказывают предположение, что приведенная надпись, в которой содержатся даты имени и дня рождения Войцеховского, относится к Вариациям для фортепьяно с оркестром оп. 2, также посланным Шопеном своему другу.

Вариации эти, первая редакция которых была создана в том же, 1827 г., принесшем, как мы видели, много новых сочинений,

<sup>40</sup> Janusz Miketta, *Mazurki Chopin's.* PWM, 1949, str. 405.

<sup>41</sup> Fryderyk Chopin, *Dzieła wszystkie.* Redakcja Ignacy J. Paderewski. XVIII. *Drobne utwory.* PWM, 1955, str. 70.

написаны Шопеном на тему Моцарта, взятую из «Дон-Жуана» (дуэтино Дон-Жуана и Церлины из первого акта, начинающееся словами «La ci darem la mano»<sup>42</sup>). Окончательная редакция Вариаций относится к несколько более позднему времени, быть может, даже к лету 1829 г., когда Шопен впервые исполнил это сочинение в Вене. Об этой редакции мы будем говорить позже, а сейчас ограничимся тем, что отметим факт возникновения первоначального варианта этого сочинения, свидетельствующего, что 17-летний Шопен уже ставил перед собою задачу создания концертных произведений для солирующего инструмента с оркестром.

В 1828 г. Шопен написал еще одно произведение подобного же рода, но на этот раз построенное на основе одного из наиболее распространенных польских танцев. То был фа-мажорный краковяк с подзаголовком «Grand Rondeau de Concert pour le Piano et l'Orchestre». Судя по письму Шопена, адресованному Титусу Войцеховскому и датированному 27 декабря 1828 г., партитура краковяка была закончена, вероятнее всего, именно в этом месяце<sup>43</sup>. Издан краковяк был лишь в 1834 г. под опусом 14,— это объясняется тем, что Шопен нередко нумеровал свои сочинения в зависимости от времени их выхода в свет, а не времени создания.

Польские исследователи просмотрели сотни народных мелодий<sup>44</sup> и убедились, что обе темы шопеновского краковяка сочинены композитором, а не заимствованы из фольклорных источников. И тем не менее близость к этим источникам в краковяке несомненна, но только Шопен и на этот раз шел путем глубокого художественного обобщения. Открывается краковяк вступлением, которым, судя по упоминавшемуся письму композитора к Войцеховскому, он сам остался очень доволен. Примечательны в этом вступлении не только трехдольный размер, контрастно подготовляющий задорный ритм двухдольной танцевальной темы, но и звучность фортепьяно: партии обеих рук тождественны, но отстоят друг от друга на две октавы. Такой изысканной формой удвоения любил пользоваться Моцарт в своих партитурах<sup>45</sup>, дублируя партию фагота партией флейты двумя октавами выше.

Отметим также, что начало вступления к данному рондо, названному композитором краковяком, представляет собою мазурку в темпе *Andantino quasi Allegretto*, постепенно ускоряющемся в последнем восьмитакте и переходящем в *Allegro molto* (типичное

<sup>42</sup> В русском тексте либретто обычно эта фраза переводится: «Дай ручку мне».

<sup>43</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 86. Заметим попутно, что текст письма не дает оснований утверждать, как это делает Бронислав Эдвард Сыдов, что датой окончания партитуры является дата письма (см. Bronisław Edward Sydow. Bibliografia F. F. Chopina, str. 3).

<sup>44</sup> В частности, 200 с лишним мелодий, входящих во вторую часть шестой (краковской) серии собрания Кольберга «Lud» (1873).

<sup>45</sup> А много позже Равель,— например, в струнном квартете.

темповое соотношение между мазуром и оберком), которое подготавливает тему Краковяка.

Такое сочетание различных танцевальных жанров, как мы увидим, не раз встречается у Шопена и в дальнейшем. Обратим внимание на то, что, несмотря на метроритмическое контрастирование данной темы и темы краковяка (т. е. первой темы двухтемного рондо), начало сольной партии краковяка воспринимается как мелодическое развертывание пентатонической темы вступления.

И это также в высшей степени характерно для музыки Шопена, в частности, для его вариационной техники, особенностью которой является постепенно усложняющееся развитие простых мелодических построений. В данном случае, конечно, нельзя назвать первую тему рондо вариационным преобразованием начальной темы вступления. Но очень важно отметить, что в процессе чередования танцев, имеющем место в народном музицировании, почти всегда обнаруживаются интонационно-тематические связи. Нельзя оставить без внимания и то, что в тональном плане данного сочинения большую роль играет минорная тональность II ступени (т. е. в данном случае *g-moll*), которая, как указывает проф. Фейхт, часто встречается не только в польской, но и вообще в славянской музыке<sup>46</sup>. Заметим попутно, что это обстоятельство находится в прямой зависимости от «плагальности», в той или иной мере свойственной музыкальному творчеству всех славянских народов и составляющей одну из отличительных черт гармонического языка как Шопена, так и Глинки.

Наконец, Людвик Бронарский, говоря о шопеновском *Rondo à la Krakowiak*, отметил, что обе темы этого рондо близки к темам финала соль-минорного трио и что в обоих сочинениях явственно ощущается интонационная близость к украинской народной музыке<sup>47</sup>. Об этой близости пишет и Яхимецкий, указывая, что одна из тем шопеновской «Большой фантазии на польские национальные темы» для фортепьяно с оркестром, написанной, по всей вероятности, в том же, 1828 г., но изданной лишь в 1834 г. как оп. 13, «является типичной Коломыйкой»<sup>48</sup>.

В качестве первой темы данной Фантазии, также начинающейся медленным вступлением, Шопен взял чрезвычайно популярную в то время песню на текст сентиментальной идиллии Францишка Карпиньского «Лаура и Филон», а вторую тему обозначил как «Thème de Charles Kurpinski», хотя, как полагает Яхимецкий, вполне вероятно, что Курпиньский не сочинил эту мелодию, а скорее всего, записал ее во время своего пребывания во Львове. И, наконец, третьей темой Фантазии служит задорный куявяк, мелодия

<sup>46</sup> Hieronim Feicht. *Ronda Fr. Chopina*.—«Kwartalnik Muzyczny», N 24, PWM, 1948, str. 31.

<sup>47</sup> Dr. Ludwik Bronarski. «Anonimowe Ronda» Chopina.—«Kwartalnik Muzyczny», N 12—13, Warszawa, 1931, str. 393.

<sup>48</sup> Z. Jachimiecki. *Chopin*, str. 272.

которого, получающая в дальнейшем блестящее вариационное развитие, безыскусственно-просто звучит у солирующего фортепиано, причем начальный унисон сменяется затем приемами, характерными для народной музыки,—квинтами в басу и органными пунктами (последний из них подчеркнут в оркестре октавой валторн).

Начало данной темы основано на танцевальной мелодии народной песни «Jedzie Jasio od Turupia», которую Шопен слышал в Куявии. Правда, довольно распространенное мнение, что он часто бывал в Служеве<sup>49</sup> — куявском имении Водзиньских,— решительно опровергается Юзефой Косцьцельской<sup>50</sup>, сестрой Марии Водзиньской.

В Краковяке и в Фантазии мы найдем все отмечавшиеся нами черты шопеновского стиля, приобретающего, однако, в этих произведениях, так же как и в Вариациях ор. 2, большой концертный размах. Стихия удалого, напористого народного танца, изобилующего острыми синкопами, ощущается в обоих сочинениях, причем их партитуры позволяют судить о том, что композитору не чужды были проблемы оркестрового колорита, решавшиеся им путем противопоставления и сочетания различных тембров. Можно предположить, что то непосредственное обращение к оркестровому письму, начало которого датируется в творческой биографии Шопена 1827—1828 гг., способствовало повышению его творческого интереса и к колористическим проблемам пианистического искусства.

Можно отметить, например, что начало си-бемоль-мажорного полонеза, относящегося к 1828 г. (издан посмертно в 1855 г. в качестве ор. 71, № 2), написано как бы для компактно звучащего струнного квинтета, тесситуре которого полностью соответствуют первые восемь тактов: параллельные терции у скрипок, чеканное *magcato* среднего голоса (альты на нижних струнах!), наконец, басовая партия, порученная виолончелям, поддерживаемым акцентами контрабасов на сильных долях. А после этого вступления — ажурные орнаменты солирующего фортепьяно. Такты 33—36 данного полонеза также воспринимаются как краткая, но энергичная реплика оркестра с переключкой инструментов в низком и среднем регистре, предвещающей вступление той же «сольной» темы. Здесь уместно вспомнить и о тех колористических эффектах, которые Шопен применял в еще более ранних сочинениях, дающих представление о том, как внимательно изучал он *тембральные* особенности звучания сельских «оркестров», мастерски используя эти особенности не только для придания музыке народно-бытового характера, но и для своеобразного расцвечивания фортепьянной звучности.

Мы знаем, как много и упорно работал Шопен в эти годы, совершенствуя свое исполнительское мастерство, о росте которого можно судить на основании отзывов современников и анализа его

<sup>49</sup> См. напр.: *Adolf Chybiński. O pewnym «motywie» w dziełach F. Chopina.*—«*Studia Muzykologiczne*», t. I, PWN, 1953, str. 260.

<sup>50</sup> *Ferdynand Hoesiick, Słowacki i Chopin. Warszawa, 1932, str. 129. Ср. также: Maria Mirska, Szlakiem Chopina. Warszawa, 1949, str. 38.*

собственных сочинений, непрерывно обогащавшихся, как мы стремились показать, новыми средствами инструментальной выразительности. В этом отношении молодому музыканту много давало знакомство с музыкальной литературой, с фортепьянными произведениями уже называвшихся нами композиторов как зарубежных, так и отечественных, — прежде всего Лесселя и Шимановской.

8 января 1827 г. Шопен сообщал Яну Бялоблочному, что в ближайшие дни состоится концерт Марии Шимановской и что он непременно будет на этом концерте, а затем напишет Яну о том, как она играла и как ее принимали («*Węde niezawodnie i dam Ci znać o przujęciu i grze*») <sup>51</sup>. Мы не знаем достоверно, был ли Шопен на этом концерте, состоявшемся 15 января, а также на следующем, который она дала в Варшаве 7 февраля того же года, но не подлежит никакому сомнению, что Шопен не раз слушал «царицу звуков» и знал о том, что она была первой польской пианисткой, завоевавшей мировое признание. Друг Шопена, упоминавшийся уже Мауриций Мохнацкий, с гордостью писал после этих концертов: «...по мнению почти всех знатоков в нашей столице и за рубежом, игра г-жи Шимановской до известной степени действительно составляет эпоху; никто не оспаривает у нее этой славы, ибо, как читали мы в иностранных газетах, это признали сам Гуммель и знаменитейшие мастера школы Клементи» <sup>52</sup>.

Однако в Европе упорно распространялись слухи, что Шимановская — ученица Филда, и слухи эти дошли до России, в связи с чем польская пианистка во время своего очень недолгого пребывания весной 1822 г. в Москве, где она впервые встретилась с Филдом, вынуждена была заявить, что она «никогда не знала нашего виртуоза, не изучала его метóды», и эти слова ее были приведены в статье П. И. Шаликова <sup>53</sup>. Ни на чем не основано и утверждение (кстати сказать, опровергаемое в той же статье), что Шимановская была ученицей Гуммеля <sup>54</sup>, с которым она встречалась в том же, 1822 г. в Петербурге. Но ведь ей шел тогда уже 33-й год, и она была вполне законченной артисткой.

Шопен знал, разумеется, от своего учителя, что музыкальное дарование Шимановской развивалось под руководством варшавских педагогов и что игре на фортепьяно она училась, в частности, у того самого Томаша Грема, фортепьянные вариации и полонез которого Эльснер напечатал в своем «Собрании хороших музыкальных произведений и польских песен» в 1803 и 1805 гг. «Брильянтовый Феликс» был воспитанником Варшавской консерватории. В Варшаве учились рано начавший выступать Юзеф Крогульский (1815—1842) и Антоний Леськевич, о котором Шопен, услышав

<sup>51</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», т. I, стр. 75.

<sup>52</sup> «*Gazeta Polska*», 13 февраля 1827 г.

<sup>53</sup> «*Московские ведомости*», 6 мая 1822 г., стр. 1146.

<sup>54</sup> С подобным утверждением мы встречаемся, например, даже в комментариях к последнему изданию писем Шопена (т. I, стр. 475).

в 1830 г. игру 12-летнего мальчика, заметил, что он будет пианистом «еще лучшим, чем Кругульский»<sup>55</sup>.

Разгоралась борьба за самобытность польской литературы и искусства и вместе с тем за романтическое направление во всех областях польской художественной культуры, которое отстаивали ее мастера всей своей деятельностью, а ее защитники своими выступлениями в прессе. Среди этих выступлений заметно выделялись критические статьи Мауриция Мохнацкого — смелого «герольда романтизма», как назвал его Стефан Яроцинский, серьезной заслугой которого следует признать правильную и полную оценку значения этого друга Шопена в истории развития польской музыкально-эстетической мысли<sup>56</sup>.

Именно Мохнацкий, первая статья которого в «Газете Польской» была посвящена Шимановской, подчеркивал своеобразие игры польской пианистки. «Пленительное подражание пению человека довела г-жа Шимановская в *adagio* до высшей степени совершенства»<sup>57</sup>, — писал он, отмечая ту особую певучесть звука, которая всегда отличала мастеров славянских исполнительских школ. Этой чертой артистического облика Шимановской восхищались все любители музыки, услышавшие тогда в ее исполнении концерты Гуммеля и Кленгеля (оркестром дирижировал Курпиньский), вариации Риса и другие произведения, с которыми Шопен, надо полагать, был хорошо знаком.

1 ноября 1827 г. Шимановская, которая решила поселиться в России, уехала из Варшавы вместе с семьей, а в следующие месяцы в центре внимания жителей польской столицы оказались концерты их знаменитого соотечественника, скрипача Кароля Липиньского (1790—1861) — «польского Паганини», как его прозвали на Западе. Мохнацкий написал рецензии на четыре концерта Липиньского<sup>58</sup>. В одной из этих статей он остановился на тех чертах исполнительского стиля, которые типичны для Липиньского, как подлинного романтика: «В игре Липиньского прежде всего привлекают внимание стиль [исполнения] и интонация, то есть качество звука. Как в той, так и в другой области он является создателем совершенно нового. В первой он отличается высочайшей простотой и великолепием, чуждым манерности, во второй — красотой, доселе неслышанной, которая покоряет мысли и чувства слушателя своими различными, постепенно развивающимися оттенками в кантлене, аккордах и пассажах. К характерным чертам стиля Липиньского принадлежат также красочность, ясность и лирический подьем, который можно было бы назвать поэтическим вдохновением»<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 119.

<sup>56</sup> Stefan J a r o c i ń s k i. Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny.— «Studia Muzykologiczne», t. III, 1954, str. 415.

<sup>57</sup> Там же, стр. 455.

<sup>58</sup> Там же, стр. 460—469.

<sup>59</sup> Там же, стр. 461.

В этих словах не было никакого преувеличения. Как известно, в русской и зарубежной прессе того времени также появились дифирамбические статьи о Липиньском, которого сам Лист впоследствии называл «maestro dei maestri». «Кого из образованных любителей музыки не восхищал волшебный смычок его? Перед нами лежат отзывы о Липиньском журналов — берлинского, бреславского, лейпцигского, — все наполнены громкими о нем похвалами; все согласно удивляются смелости, силе смычка его, чудному, оригинальному выражению, необыкновенному огню в быстрых пассажах и нежности в плавных», — писал В. Ф. Одоевский после выступления Липиньского в Москве весной 1825 г.<sup>60</sup>

Польская печать имела все основания прославлять громадный талант и мастерство Липиньского, который продолжал славные традиции отечественной скрипичной школы, восходящие к далекому прошлому. Но статья Мохнацкого особенно интересна тем, что отражает взгляды того кружка варшавской молодежи, к которому принадлежал Шопен. И то, что мы знаем о его исполнительском искусстве, позволяет утверждать, что и его игра поражала «доселе неслыханной» красотой звука и «поэтическим вдохновением», которое выдвигалось на первый план в романтическом искусстве. Все более и более отчетливо разграничивались два направления в этом искусстве: реакционное, с мистической тенденцией к уходу от действительности, и прогрессивное, непосредственно обращенное к ней, к ее жгучим проблемам, насыщенное бурным протестом против национального и социального гнета.

В народном творчестве искали и находили польские мастера опору в своих смелых исканиях. В музыке Липиньского звучали интонации польских и западноукраинских народных песен, а в 1833 г. вышли из печати в приложении к упоминавшемуся уже сборнику Вацлава Залеского обработки этих песен, сделанные «польским Паганини», — общим числом 160. Народные истоки оплодотворяли поэзию «Мицкевича вдохновенного», обращаясь к которому Баратынский — именно ему принадлежит этот эпитет — воскликнул: «сам ты бог!» Начиналось стихотворение русского поэта, написанное в 1829 г., так:

*Не подражай: своеобразен гений  
И собственным величием велик...*

Эти слова можно было бы поставить эпиграфом к творческой биографии Шопена как часть его сгедо, добавив, что уже в очень раннем возрасте он начал постигать, в чем кроется национальное своеобразие гения и «собственное величие», являющееся не его личным, а народным достоянием. Поиски этого своеобразия продолжались на протяжении всего творческого пути Шопена как композитора и пианиста.

<sup>60</sup> «О музыке в Москве и о Московских концертах в 1825 году». — «Московский телеграф», 1825, № 8, Литературное прибавление, стр. 133.

В статьях Мохнацкого, появившихся в апреле и мае 1828 г. после концертов Гуммеля, выступавшего тогда в Варшаве, явственно ощущается желание подчеркнуть различие между пианистическими школами. Варшавский критик, который заметил в одной из предыдущих рецензий, что прославленный пианист «еще лучше сочиняет, чем исполняет то, что сам написал»<sup>61</sup>, так высказался об игре Гуммеля: «Не отрицаем ее точности, ясности и выразительности. Но г. Гуммель не подражает пению на фортепьяно. У него звуки не связываются между собою...»<sup>62</sup> К сожалению, мы не располагаем отзывами Шопена об игре Шимановской, Липиньского и Гуммеля, которых он, несомненно, слушал в 1827—1828 гг. в Варшаве. Но, видимо, высказывания Мохнацкого в той или иной мере отражают и впечатление его друга, который продолжал все это время работать над новыми сочинениями и над искусством «подражать пению на фортепьяно». С Шимановской он встречался и раньше, а с Липиньским и Гуммелем познакомился во время их приездов в Варшаву в эти годы.

Вскоре после смерти Эмили Шопен переехал с семьей на другую квартиру, полученную его отцом на третьем этаже левого крыла дворца Красиньских<sup>63</sup>, напротив Университета и Лицея. В конце 1828 г. Шопен писал Войцеховскому, что одна из комнат мансарды, в которых жили пансионеры его родителей, отныне предоставляется ему. «Там у меня будет старое фортепьяно, старый столик, там будет мое убежище (kąt schronienia dla mnie)». Это письмо знаменательно тем, что в нем Шопен, сообщая другу, как уже говорилось, об окончании «Rondo à la Krakowiak», упоминает о своей работе над фортепьянным Трио соль минор<sup>64</sup>.

В то время он учился уже на третьем курсе Главной школы музыки. При переходе Шопена с первого курса на второй (в июле 1827 г.) Эльснер выделил его среди сверстников, написав в официальном рапорте против его фамилии: «исключительные способности» (szczególna zdolność). Такой же похвалы удостоился окончивший тогда Школу Томаш Наполеон Нидецкий (1800—1852), который вскоре после этого получил стипендию и уехал в Вену, где выдвинулся в качестве оперного дирижера и композитора<sup>65</sup>. В том же рапорте Эльснер отметил «незаурядные способности» второкурсника Игнация Феликса Добжиньского (1807—1867), который, так же как и Нидецкий, был дружен с Шопеном, но, в отличие от многих других учеников Эльснера, тяготел главным образом к симфо-

<sup>61</sup> Это замечание вызвало обмен полемическими репликами между Мохнацким и другим критиком. См. статьи Мохнацкого, приложенные к указанной работе Яроцинского. «*Studia Muzykologiczne*», t. III, str. 469—470.

<sup>62</sup> Там же, стр. 471.

<sup>63</sup> Разрушенный гитлеровцами, этот дворец (ныне Краковское Предместье 5) восстановлен строителями Варшавы, и на нем сооружена мемориальная доска.

<sup>64</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 86.

<sup>65</sup> Józef Elsner. *Sumariusz moich utworów muzycznych*, PWM, 1957, str. 170.

нической музыке и пробовал свои силы в этой области еще до поступления в Главную школу.

В июле следующего года Эльснер освободил Шопена от переходных экзаменов, а в годичном рапорте сопроводил его имя такой же похвальной аттестацией. В этом рапорте Эльснер отметил (правда, с иной градацией — *wiele zdolności*) Добжиньского, а также Юзефа Линовского и Антония Орловского (1811—1861), также принадлежавших к числу друзей Шопена. Линовский сделался впоследствии органистом и писал преимущественно церковную музыку, так же как учившийся вместе с ним и Шопеном Антоний Радзиньский (1798—1861)<sup>66</sup>, уже в те годы служивший органистом в расположенном неподалеку от дворца Красиньских костеле св. Креста, где нередко бывал увлекавшийся игрой на этом инструменте Фридерик<sup>67</sup>. Через несколько десятилетий в одной из колонн этого храма была замурована урна с его сердцем.

Говоря о студенческих годах жизни Шопена, нельзя не назвать имени одного из его преданнейших друзей — пианиста и композитора Юльяна Фонтаны (1810—1869), который знал Фридерика с детства, так как учился в Лицее вместе с ним (правда, отстав затем на один класс). В письмах Шопена и в воспоминаниях его близких часто встречается имя Фонтаны, которому мы обязаны, помимо всего прочего, публикацией многих посмертных произведений его великого друга.

Наконец, нужно упомянуть и товарища Шопена по Лицею — Константия Прушака, с семьей которого была дружна вся семья композитора. В июле 1828 г., когда Эльснер, составляя рапорт за истекший учебный год, объяснял отсутствие второкурсника Шопена на экзаменах тем, что тот «поехал лечиться», Фридерик по настоянию родителей отправился отдыхать в Санники — имение Прушаков, расположенное в Сохачевском уезде, неподалеку от милой его сердцу Желязовой Воли. В Санниках Шопен, как мы знаем из цитировавшегося уже его письма к Титусу Войцеховскому, провел лето, именно там работал над окончательной редакцией до-мажорного рондо и над соль-минорным трио для фортепьяно, скрипки и виолончели. Не подлежит никакому сомнению, что на протяжении этих месяцев композитор не раз слушал в Санниках и соседних мазовецких селах народные песни и танцевальные мелодии и вновь пополнял запас своих наблюдений над жизнью польских крестьян.

В самом конце августа Шопен вернулся в Варшаву, а уже 9 сентября выехал в Берлин, куда юношу взял с собою друг его отца, профессор зоологии Варшавского университета Феликс Павел Яроцкий (1790—1864). В день отъезда, несмотря на хлопоты и возбуждение, вызванное в доме первым столь далеким путешествием, пред-

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> Еще будучи лицеистом, Шопен начиная с осени 1825 г. еженедельно играл на органе. См. его письмо к Яну Бялоблочкиму. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 60.

принятым по решению отца (и, надо полагать, с согласия Эльснера), Фридерик успел написать не раз уже вспоминаяшееся нами пространное письмо Войцеховскому, так как хотел ответить на его письмо, рассказать о некоторых варшавских новостях (прежде всего, разумеется, музыкальных), а заодно объяснить своему другу, почему он едет в Берлин.

«Причиной всего этого оказались обезьяны из всех европейских кабинетов. Следуя примеру съездов в кантонах в Швейцарии, а затем и в Мюнхене, прусский король дал право своему университету приглашать наиболее выдающихся ученых Европы на сессии естествоиспытателей, созываемые под председательством знаменитого Гумбольдта. Яроцкий, учившийся ранее в берлинской Академии, а затем защитивший там докторскую диссертацию, получил такого рода приглашение»<sup>68</sup>. Конечно, вряд ли, например, такой замечательный ученый, как Александр Гумбольдт (1769—1859), заслуживал того, чтобы называть его обезьяной. И в первом же письме к родителям, посланном через день после приезда в Берлин, где он очутился 14 сентября, Фридерик поспешил отметить, что Гумбольдт, с которым он сразу же познакомился, «очень хорошо воспитан»<sup>69</sup>.

Впрочем, уже в следующем письме Шопен не отказал себе в удовольствии сообщить, что, увидев как-то Гумбольдта в расшитом мундире, он спросил соседа, не королевский ли это камердинер, на что получил ответ: «Ах, да ведь это его превосходительство фон Гумбольдт»<sup>70</sup>. Юноша, который еще в детские годы, говоря о цесаревиче Константине Павловиче, называл его не иначе, как «Косіо», испытывал в Берлине непреодолимое отвращение к напыщенным лицам ученых мужей, щеголявших мундирами и регалиями. «Для меня это — карикатуры», — признавался Шопен родителям<sup>71</sup>. Да он и на самом деле предавался здесь своему любимому развлечению и усердно рисовал карикатуры даже во время парадных обедов, которые производили на него такое гнетущее впечатление, что он просил даже у Яроцкого разрешения обедать отдельно («иначе опять кончится дело Карикатурами»<sup>72</sup>), отнюдь не стремясь находиться в обществе «их превосходительств».

Собственно говоря, и Миколай Шопен, посылая сына в Берлин, преследовал совсем иные цели. Он хотел, чтобы сын побывал в столице Пруссии на оперных спектаклях, шедших там под руководством находившегося тогда в зените славы Гаспаро Спонтини (1774—1851), послушал концерты знаменитой «Певческой академии» (Singakademie), исполнявшей крупные хоровые произведения, наконец, — лично познакомился с видными музыкантами того вре-

68 «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 77—78.

69 Там же, стр. 81.

70 Там же, стр. 83—84.

71 Там же, стр. 81.

72 Там же.

мени. Действительно, путешествие это принесло немало новых впечатлений Фридерiku.

Правда, с музыкой Спонтини он был знаком еще в Варшаве, где «Весталка» под управлением Курпиньского выдержала несколько десятков представлений. В Берлине Шопен слушал «Фернандо Кортеца», исполнявшегося в соответствии с авторской трактовкой, отличавшейся, как мы знаем, необычайно сильной эмоциональной напряженностью, стремясь к которой Спонтини насытил партитуру сильными динамическими контрастами: «Его forte было подобно урагану, его piano подобно дуновению... его sforzando способно было пробудить мертвеца», — вспоминал впоследствии берлинский друг Спонтини, композитор и дирижер Генрих Дорн (1804—1892)<sup>73</sup>.

«Часто выразительная интонация, крик страсти, наконец, мысль, которую автор не мог поручить вокальной партии, находятся в партиях оркестра; в одних случаях — в главных, в других — в самых незаметных. Из этого вовсе не следует, что вокальная партия перестает быть господствующей, как это утверждают пустомели, бесконечно повторяющие упрек, направленный Гретри Моцарту: «Он поместил пьедестал на сцене, а статую в оркестре»; упрек, еще до того брошенный Глюку, позднее Веберу, Спонтини и Бетховену», — писал Берлиоз<sup>74</sup>, который, как известно, упомянул также имя творца «Весталки», анализируя финал III акта «Вильгельма Телля» Россини: «...это правдиво так же, как правдива музыка Глюка и Спонтини»<sup>75</sup>.

В «Воспоминаниях о Спонтини», написанных вскоре после его смерти, Вагнер также сопоставляет имена обоих мастеров, утверждая даже, что «Спонтини был последним звеном в том ряду композиторов, первым звеном которого был Глюк»<sup>76</sup>. Казалось бы, на юного Шопена берлинское представление «Фернандо Кортеца» должно было произвести сильное впечатление. Он, однако, ограничился в письме к родителям, посланном 20 сентября, сообщением, что как эту оперу, так и «Тайный брак» Чимарозы и «Распространителя слухов» Джорджа Онслау (Онслова) он «слушал с удовольствием». Шопен продолжал далее: «Однако оратория Sācilienfest Генделя более близка моему идеалу великого музыкального искусства». В конце письма он восклицает: «Завтра Freischütz!.. именно это мне нужно. Я смогу делать сравнения с нашими певцами»<sup>77</sup>.

Из всего этого видно, что, не говоря уже о недолговечном «Распространителе слухов», даже «ураганы и дуновения» Спонтини

<sup>73</sup> Heinrich Dorn. *Aus meinem Leben*, Bd. I. Berlin, 1870, S. 127.

<sup>74</sup> Гектор Берлиоз. *Избранные статьи. Музиз*, 1956, стр. 214.

<sup>75</sup> Там же, стр. 56.

<sup>76</sup> Richard Wagner. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 5. Leipzig, 1907. *Erinnerungen an Spontini*, S. 86.

<sup>77</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 83—84. «Фрейшютц» шел в Варшаве с 1826 г.

не потрясли Шопена. Да это и понятно. Напыщенная театральность спонтиниевской музыки, которой так увлекался Берлиоз, была чужда скептически настроенному юноше-варшавянину, который ценил глубину генделевского творения и «удивительную романтичность, необычайную изысканность гармонии»<sup>78</sup> Вебера. Творческие искания этого мастера, разделяющего с Гофманом славу творца немецкого романтизма, разумеется, привлекали внимание Шопена еще до того, как он увидел на сцене «Фрейшютца», поставленного в Варшаве, несмотря на то, что Курпиньский неодобрительно отзывался о веберовской оркестровке, о «криках этой инструментальной республики», мешающей певцам<sup>79</sup>. Но Шопена, видимо, очень интересовали и приемы оркестровки, и «неожиданные последовательности аккордов»<sup>80</sup>, применявшиеся Вебером.

В королевском оперном театре, как мы знаем из последнего берлинского письма Шопена, он смотрел также «Прерванное жертвоприношение» — оперу, написанную еще в конце XVIII в. Петером Винтером (1755—1825), имя которого в настоящее время вспоминается отнюдь не как автора сочинений, художественная ценность которых более чем сомнительна, а как подлого интригана, распространявшего клеветнические слухи о Моцарте. Шопен ограничился лишь беглым упоминанием об этой опере<sup>81</sup>. Что касается встреч с музыкантами, то 20 сентября Шопен писал родителям, что видел Спонтини, Мендельсона<sup>82</sup> и старика Цельтера (1758—1832), директора «Певческой академии», и друга Гете и князя Антония Радзивилла. Приезда самого князя в Берлин Шопен ждал с нетерпением, но так и не дождался. Яроцкий надеялся, что его учитель, в прошлом — друг Вебера, профессор зоологии Берлинского университета Мартин Генрих Лихтенштейн (1780—1857) познакомит Шопена с местными музыкантами. Но Лихтенштейн был так занят делами сессии, что едва находил время сказать несколько слов Яроц-

<sup>78</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 67.

<sup>79</sup> «Karola Kurpińskiego Dziennik podróży». 1823. PWN, 1954, str. 161.

<sup>80</sup> Там же, стр. 160 (замечания по поводу «Эврианты»).

<sup>81</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 84.

<sup>82</sup> Мендельсону была заказана для открытия описываемого съезда естественных испытателей торжественная кантата на слова Людвиг Рельштаба (1799—1860), который к тому времени уже выдвинулся как музыкальный критик и ожесточенно нападал в своих статьях на Спонтини. Впоследствии Рельштаб написал множество рецензий на произведения Шопена, вероятно, уже тогда слышавшего его имя и узнавшего некоторые подробности о карьере Рельштаба и его стремлении к сенсационности. Это стремление сказалось, например, в его статье о Генриэте Зонтаг, причем упоминание об одном видном дипломате и о его отношении к прославленной певице стоило Рельштабу трехмесячного заключения. Все это было свежо в памяти берлинцев, когда в прусскую столицу приехал Шопен, получивший, надо полагать, возможность составить там некоторое представление о нравах музыкальной критики. Что касается обстановки берлинского съезда, на который приехал Шопен, то несколько любопытных штрихов можно найти в письме Фанни Мендельсон от 15 сентября 1828 г. См. S. Hensel. Die Familie Mendelsohn. Berlin, 1908, S. 221—222.

кому, а гордый юноша не захотел сам представляться знаменитостям, с которыми он встречался<sup>83</sup>.

В воскресенье 28 сентября Фридерик вместе с Яроцким выехали из Берлина, но вернулись в Варшаву лишь 6 октября, так как по дороге провели два дня в Познани, куда пригласил их близкий родственник Скарбков, архиепископ гнезненский и познаньский Теофиль Волицкий. Современник Шопена, преподаватель познаньской гимназии Марцелий Антоний Шульц<sup>84</sup>, описывая пребывание Шопена в Познани, рассказывает, что композитор посетил тогда и князя Антония Радзивилла, во дворце которого он играл сонаты Моцарта, Бетховена и другие сочинения для фортепьяно в две и четыре (совместно с придворным музыкантом князя) руки, произведя неизгладимое впечатление на всех присутствовавших как исполнением всех этих сочинений, так и своей блестящей импровизацией.

Впоследствии знаменитый польский художник Генрик Семирадский создал картину, на которой изображен Шопен, импровизирующий во дворце Радзивиллов, где композитор побывал и в следующем году.

По возвращении в Варшаву Шопен начал занятия на третьем, последнем курсе Главной школы музыки. С родными, Эльснером, друзьями и сверстниками он поделился своими берлинскими и познаньскими впечатлениями. В музыкальной жизни польской столицы почти ничего нового за этот месяц не произошло. И тем не менее Шопен сразу же почувствовал какие-то новые веяния, знаменением которых были полученные в Варшаве экземпляры тоненькой тетради новых песен Марии Шимановской, написанных на тексты, взятые из «Конрада Валленрода» и изданных в Петербурге летом 1828 г.<sup>85</sup>

Поэма Мицкевича «Конрад Валленрод» была издана в Петербурге в феврале 1828 г. и сразу же привлекла внимание как польской, так и русской общественности. Именно к этой поэме более всего могут относиться слова нашего современника, польского литературоведа Казимежа Выки, который заявил: «Самым значительным результатом пребывания Мицкевича в России было то, что он на живом примере постиг политическую роль романтизма в на-

<sup>83</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 83.

<sup>84</sup> См. М. А. Szulc. Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Poznań, 1873.

<sup>85</sup> Единственный известный нам экземпляр этого издания находится в настоящее время в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (шифр 237—4/2531). Обложка этого издания (работы Ваньковича) воспроизведена в кн.: Игорь Бэлла. Из истории русско-польских музыкальных связей. М., 1955. Песня вайделота Хальбана о Вилии переиздавалась неоднократно, «Песнь из башни» (с экзотическим русским переводом А. Машистова) переиздана нами в сборнике «Романсы русских и польских композиторов на слова Адама Мицкевича» (Музгиз, 1955), баллада «Альпухара» — во II томе «Истории польской музыкальной культуры» (Музгиз, 1957).

ционально-освободительной борьбе и этот опыт тотчас же перенес в свое творчество»<sup>86</sup>.

Героем поэмы Мицкевича, писавшейся в годы подготовки декабрьского восстания, его поражения и последующей расправы с его участниками и их польскими друзьями, был великий магистр Тевтонского ордена, вступивший в его ряды, достигший высшей власти и воспользовавшийся ею для того, чтобы, по его собственным словам, сказанным перед самоубийством, «единым потрясением колонны разрушить все здание и погибнуть под ним». Образ литовца Альфа, проникшего в орден под именем Конрада Валленрода, Мицкевич наделил патриотическими чертами народного героя-мыслителя, жертвующего жизнью во имя гибели врагов своей истерзанной родины.

Тактика «валленродизма», предписывавшая, казалось бы, лицемерие и вероломство, вызвала уже в первые месяцы после появления поэмы ожесточенные споры, не утихшие и поныне<sup>87</sup>. Еще более ожесточенные споры начались по поводу жанра этой романтической поэмы и средств выразительности, примененных великим поэтом. «На Мицкевича в Варшаве ужасная классическая гроза», — писал в связи с этим П. А. Вяземский жене из Варшавы 21 марта (2 апреля) 1828 г.<sup>88</sup> И обращение Марии Шимановской к поэме, на которую обрушились удары варшавской реакционной прессы (высмеянной впоследствии Мицкевичем в предисловии к двухтомному собранию его сочинений, вышедшему в Петербурге в 1829 г.), было в высшей степени показательным.

Если «Вилия» была, по существу, переделкой знаменитого фортепьянного ноктюрна Шимановской «Le Mignone», то в «Песни из башни» и особенно в балладе «Альпухара» запечатлелась романтическая взволнованность, характерная для творчества и других польских композиторов, обращавшихся к поэзии Мицкевича, — достаточно назвать сонет «К Неману», положенный Липеньским на музыку в 1827 г.<sup>89</sup> И едва ли допустимо предположение, что на юного и впечатлительного Шопена не оказали уже в те годы сильного воздействия потрясающий драматизм и проникновенная лирика Мицкевича.

И если говорить о второй половине 20-х годов прошлого столетия, то естественно также обратить внимание на факты, ставшие достоянием тех кругов польской общественности, в которых вращался тогда Шопен. С одной стороны, это был террор Новосильцева и его полиции, произвол цесаревича, система тайного надзора, преследо-

<sup>86</sup> Kazimierz Wyka. *Historia literatury polskiej. Cz. I. Romantyzm. Warszawa, 1954, str. 103.*

<sup>87</sup> См., напр.: Maria Janion. *O genezie «Konrada Wallenroda».* — «Pamiętnik Literacki», rocznik XLVII, Warszawa — Wrocław, 1956.

<sup>88</sup> Адам Мицкевич. *Собрание сочинений в 5 томах, т. 5. М., 1954, стр. 624.*

<sup>89</sup> «Sonety Adama Mickiewicza z notami kompozycji Karola Lipińskiego». *Lwów, 1827.*

вания польских патриотов, аресты и высылка. И все это неизбежно рождало ненависть к властям, к русскому царизму, на компромисс с которым шла польская реакция. Но было и другое. В Варшаве знали, какой любовью и заботами окружены были в России Мицкевич и его ближайшие друзья. Один за другим выходили томики произведений великого польского поэта в подлиннике и в многочисленных русских переводах. «Первый поэт польский и один из первых во всеобщем литературном мире», — так называла Мицкевича русская пресса<sup>90</sup>. Дружба связывала Мицкевича с Пушкиным, имя которого хорошо уже было известно тогда в Польше, с Вяземским, Жуковским и другими прославленными русскими писателями.

Такой же сердечный прием был оказан в России и Марии Шимановской, которую Вяземский вскоре после ее приезда в Москву (в начале 1828 г. она уже переселилась в Петербург) познакомил с Мицкевичем, а затем с Пушкиным. У нее бывали Глинка, Жуковский, Грибоедов, и все они вместе с «царицей звуков» встречались с польскими художниками, жившими в Петербурге, а порой и посещали их мастерские. В северной столице поселились Валентий Ванькович (1799—1842), Юзеф Олешкевич (1777—1830), Александр Орловский (1777—1832). Никто из них не утратил национального своеобразия творческого облика: Орловский, например, не только создавал батальные сцены, о которых вспоминал Пушкин в «Руслане и Людмиле», и романтические пейзажи, заслужившие одобрение Мицкевича в «Пане Тадеуше», но и продолжал, следуя примеру своего варшавского учителя Норблина, делать зарисовки различных персонажей, свидетельствовавшие о прочных связях с родиной.

Ванькович, кисти которого принадлежали парные портреты Мицкевича и Пушкина, выполнил рисунок обложки «валленродовских» песен Шимановской, а вскоре после их выхода в свет Глинка вместе со своим зятем, Павлищевым, издал «Лирический альбом» и, наряду со своими сочинениями, включил туда «Вилию» Шимановской с русским переводом Винцентия Шемиота, друга Мицкевича. Иллюстрировать этот альбом русский композитор поручил польскому художнику и граверу Винцентию Смоковскому (ок. 1797—1876), также жившему тогда в Петербурге. Так, по инициативе Глинки была создана литография Смоковского «Вилия», приложенная к песне Шимановской.

Об этих и многих, многих других проявлениях дружбы славных деятелей русской культуры и их польских собратьев можно было бы написать большое исследование. Нужно надеяться, что когда-нибудь такое исследование будет создано совместными усилиями русских и польских исследователей. Что же касается великого польского музыканта, которому посвящена эта книга то трудно, разумеется, сказать, какие именно проявления этой дружбы были

<sup>90</sup> «Московский телеграф», сентябрь 1829 г., № 17, стр. 3.

известны Шопену в последние годы его жизни в Варшаве. Но можно с полной уверенностью утверждать, что уже в годы, пришедшие на смену 1825—1826 гг., воспоминания о которых не изгладились ни в Петербурге, ни в Варшаве, Шопен, так же как Мицкевич, твердо знал, что существуют две России — Россия Николая и Константина Романовых и Россия Пушкина<sup>91</sup>.

Нет надобности преувеличивать значение политических событий в жизни Шопена, в юношеском облике которого порою пробивались гедонистические черты, дававшие себя знать и в его творчестве, примером чему могут служить хотя бы вальсы. Но внимательное чтение писем юного Шопена позволяет видеть, как рано развились в нем «и гордость и прямая честь», и чувство независимости, отличавшее почти всех подлинно великих художников. И все то, что делали в Польше Новосильцев и его подручные, не могло не вызвать негодования в душе молодого музыканта, принимавшего живое участие в беседах и спорах своих друзей, когда, быть может, еще «не входила глубоко в сердца мятежная наука», но уже высказывались свободлюбивые мысли и начинали созревать замыслы вооруженного восстания.

А тем временем царские власти готовились к церемонии, которая, с их точки зрения, должна была «освятить» захват польских земель русским самодержавием. В мае 1829 г. в Варшаву приехал император Николай I в сопровождении членов своей семьи, в том числе наследника престола (в будущем императора Александра II), который был одет в польский офицерский костюм и говорил с варшавянами по-польски. В сенатском зале королевского замка Николай короновался как король польский. Незадолго до этого по инициативе подпоручика Петра Высоцкого в Варшавской школе подхорунжих было организовано тайное военное общество, члены которого обсуждали план убийства императора во время этой церемонии.

«Вновь стала оживать политическая деятельность в среде университетской молодежи. Известия о неудачах царизма в войне с Турцией придали смелость оппозиционным членам сейма. Они хотели использовать коронацию Николая I для подачи ему петиции о восстановлении публичности заседаний сейма, свободы печати и упразднения следственных комитетов»<sup>92</sup>. Излишне говорить,

---

<sup>91</sup> *Есть все основания полагать, что гений Пушкина завоевал признание в Польше уже во второй половине 20-х годов прошлого века. Произведения его переводились на польский язык (например, Адам Рогольский перевел в 1826 г. «Бахчисарайский фонтан», упоминание о котором имеется и в комментариях к упомянутому уже львовскому изданию сонетов Мицкевича, вышедшему в 1827 г.). 26 августа 1828 г. Огиньский писал Леонарду Ходзько, что «роман Пушкина и большая часть других его произведений приводятся в иностранных журналах, как заслуживающие подражания образцы литературы». ЦГАДА, Госархив, разр. XII, № 266, ч. II, л. 18. В конце 20-х годов Мицкевич переводил стихи Пушкина и писал о них.*

<sup>92</sup> «История Польши в трех томах», т. I, изд. 2, стр. 528—529.

каков мог бы быть результат такого обращения к Николаю. Но петиция эта так и не была подана, покушение на императора не состоялось (видимо, он предвидел возможность такого покушения и именно поэтому решил короноваться не в соборе), и, торжественно присягнув конституции Польши, он уехал из Варшавы, грубо нарушив эту конституцию, так как своей властью назначил новых членов сената.

Положение Курпиньского как главного дирижера оперы обязывало его написать произведения для коронационных торжеств. Он это и сделал. В кафедральном соборе прозвучал тогда его «Те Деум», а в театре была поставлена новая двухактная опера «Цецилия Пясечиньская», содержание которой, правда, не имело никакого отношения к вновь коронованному королю польскому: плодовитый драматург и режиссер (ученик Богуславского) Людвик Адам Дмушевский (1777—1847) обратился к одному из эпизодов датско-шведской войны 1657 г., когда польская армия, выполняя обязательства по отношению к союзной Дании, появилась на одном из северных островов. Воспользовавшись этим сюжетным ходом, Курпиньский включил в оперу большую балетную сцену, целиком составленную из польских национальных танцев, и именно это обстоятельство подчеркнул впоследствии Мохнацкий в своих статьях о «Цецилии Пясечиньской».

Эта опера была последним музыкально-сценическим произведением Курпиньского и вместе с тем последним достижением польского оперного искусства, появившимся на варшавской оперной сцене до отъезда Шопена на чужбину. Его взыскательный вкус, конечно, не мог быть удовлетворен музыкой Валентия Кратцера (1780—1855), профессора пения Варшавской консерватории, оперы которого начали заполнять с 1830 г. сцену столичного театра, несмотря на то, что в них ощутительно давало себя знать отсутствие мастерства и национальной самобытности (хотя и был он учеником Эльснера). И вполне возможно, что Шопен не удержался от какого-нибудь острого слова по адресу музыки Кратцера, и именно этим объясняется фраза в письме к Титусу Войцеховскому от 5 октября 1830 г.: «Знаю, что он терпеть меня не может...»<sup>93</sup>

Фердинанд Гезик, допустивший, вообще говоря, некоторые неточности при описании коронационных торжеств в Варшаве, справедливо пишет далее: «Однако для Шопена, который, подобно всей современной молодежи, скептически относился к коронации, гораздо более важным, чем коронация Николая в качестве короля польского, было то, что, помимо Липиньского, в Варшаву на коронацию приехал также Паганини»<sup>94</sup>. Польская пресса особо отмечала тот беспримерный факт, что меньше чем за два месяца, прославленный итальянский виртуоз дал в Варшаве десять концертов, причем

<sup>93</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 145.

<sup>94</sup> Ferdynand Hoesiick. Chopin. Życie i twórczość, t. I. Warszawa, 1927, str. 135.

все они проходили с громадным успехом. Шопен, который в одном из писем к родным выражал надежду услышать Паганини в Берлине<sup>95</sup>, теперь получил возможность посещать его концерты в своем родном городе. И, судя по всему, игра Паганини произвела на него очень сильное впечатление.

Хорошо известно, что Липиньский и Паганини относились друг к другу не как соперники, а как собратья. Паганини, начиная с первой встречи с польским виртуозом в Италии и до последних лет своей жизни, когда он сделал завещательное распоряжение<sup>96</sup> передать одну из своих скрипок Липиньскому, воздавал ему должное, как отмечала польская пресса, помещавшая восторженные отзывы об игре обоих скрипачей. «Наш соотечественник в глазах земляков оказался равным первому виртуозу Европы; он ни в чем ему не уступает, не менее великолепен, не менее знаменит», — с законной гордостью писал Мохнацкий после восьмого концерта Паганини<sup>97</sup>.

К сожалению, мы не знаем, на каких именно концертах Паганини побывал тогда Шопен и какие произведения он слушал тогда. Известно лишь, что среди этих произведений были вариации для скрипки с оркестром, написанные Паганини в том же, 1829 г. на тему венецианской песенки «O mamma mia cara», известной под названием «Carnevale di Venezia». Именно на эту тему набросал Шопен небольшую фортепьянную пьесу «Souvenir de Paganini», по-смертно опубликованную Яном Клечиньским в 1881 г. в качестве нотного приложения к журналу «Echo Muzyczne» по рукописи Шопена, долгое время хранившейся у его друга, ученика Эльснера, пианиста и композитора Юзефа Новаковского (1800—1865).

Видимо, Паганини остался доволен своим пребыванием в польской столице, где ему был оказан горячий прием. В знак благодарности генуэзец, одинаково чутко откликавшийся и на обиды, и на почести, так часто выпадавшие на его долю, сочинил четырехчастное концертное произведение (оставшееся в рукописи) «Sonata Varsavia». И если незадолго до этого написанный третий, ми-мажорный концерт (местонахождение рукописи этого произведения поныне неизвестно) Паганини закончил блестящим полонезом, вызвавшим восторг поляков, слушавших его в Берлине, то «Sonata Varsavia» в качестве третьей части содержала Tema di pollacca с семью

<sup>95</sup> Паганини приехал в Берлин не в сентябре 1828 г., когда там был Шопен, а лишь в конце февраля следующего года. Но странно, что в принадлежавшей Паганини и давно привлекавшей внимание его биографов «красной книжечке» («*Versi, storie e Sonetti*») в списке лиц, которым Паганини посылал пригласительные билеты на свой первый берлинский концерт (4 марта 1829 г.), значится «*Mr. Chopin giovane Pianista*» (Józef Powroźniak. Paganini.. PWN, 1958, str. 136). Видимо, Шопен привлек к себе внимание в Берлине, причем люди, рассказывавшие Паганини о его даровании, не знали об отъезде «молодого пианиста».

<sup>96</sup> В тексте генуэзского завещания этого распоряжения нет.

<sup>97</sup> Цит. по тексту статьи («*Gazeta Polska*», 19 июня 1829 г.), приложенному к работе: Stefan Jarociński. Maurycy Mochacki jako krytyk muzyczny.— «*Studia Muzykologiczne*», t. III, PWN, 1954, str. 484—485.

вариациями. В последнем концерте Паганини исполнил «Интродукцию и вариации» на тему мазурки Эльснера<sup>98</sup>. В качестве темы для этих вариаций Паганини выбрал пользовавшийся огромной популярностью в Польше дуэт «*Parobczaki od Połajca*» из оперы Эльснера «Король Локетек». Шопен, безусловно, знал этот дуэт, танцевальная тема которого легла в основу написанных еще до приезда Паганини фортепьянных вариаций Вюрфеля, сразу же вошедших в репертуар нескольких варшавских пианистов.

Как Шопену, так и его друзьям обращение музыканта с мировым именем к польской тематике, конечно, не могло быть безразличным. Вместе с тем они стремились критически оценить творчество и поразительное исполнительское искусство Паганини, вокруг имени которого в Европе разгорались споры. Такие споры начались и в Варшаве, причем некоторые высказывания польской прессы могли дать повод для того, чтобы дружеские отношения между Липиньским и Паганини приобрели характер или, во всяком случае, оттенок соперничества. Среди многочисленных рецензий на концерты обоих виртуозов выгодно выделялись обстоятельные и содержательные статьи Мохнацкого, который, в высшей степени лестно отзываясь как о своем земляке, так и о приезжей знаменитости, стремился дать анализ индивидуальных черт их искусства и вместе с тем классифицировать эти черты, следуя своим эстетическим взглядам, вне всякого сомнения не только хорошо известным Шопену, но, видимо, разделявшимся им в той или иной степени.

«Меланхолия Паганини — это печаль только его души, отражение его чувствительности, его собственного несчастья. Липиньский же выражает в печали, в задумчивости своей меланхолию всего Севера. Ту меланхолию, которая подобно туману начинает окутывать польскую литературу и поэзию», — писал Мохнацкий<sup>99</sup>, называя, по тогдашнему обычаю, славянские страны «Севером». Впоследствии Лист называл Мицкевича «северным Данте». А из приведенных слов Мохнацкого можно понять, что он считал пресловутый «демонизм» Паганини проявлением индивидуалистического начала, тогда как в творчестве и исполнительском стиле Липиньского будущему участнику восстания 1830—1831 гг. слышалось чувство драматически-мятежной скорби, все более и более насыщавшее литературу и искусство славянских народов, с творчеством которых так прочно был связан «польский Паганини». И это чувство, как понимали Мохнацкий и его друзья, было куда более естественным и искренним, чем «ликование толпы», организованное в Варшаве по повелению Николая I в дни коронационных торжеств...

«Воспоминание о Паганини» было данью Шопена увлечению великим артистом. Эту изящную пьесу легко было издать в Варшаве

<sup>98</sup> *Józef Powroźnik. Paganini, str. 124.*

<sup>99</sup> *Stefan Jarociński. Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny, str. 489.*

ве в 1829 г., когда в нотных магазинах был особенно велик спрос на всевозможные обработки и переложения пьес Паганини. Но Шопен не сделал этого, — и не потому, что уменьшилось его восхищение итальянским виртуозом, о котором он так часто вспоминал впоследствии, а, вероятнее всего, потому, что интерес к Паганини приобрел у него совсем иной характер. Игра гениального скрипача побудила Шопена, так же как немного позже Шумана и Листа, еще сильнее задуматься над возможностями безграничного расширения средств выразительности фортепьяно. В этом отношении концерты Паганини были для Шопена, быть может, более сильным стимулом, чем выступления многих пианистов, которых он слышал в Варшаве после отъезда Шимановской.

Последний год пребывания в Главной школе музыки был посвящен практическим занятиям композицией, так как теоретические курсы Шопен прошел уже ранее. Он продолжал все это время непрерывно совершенствоваться в игре на фортепьяно и хотя постоянно слышал похвалы своему искусству и привык уже к лестным эпитетам, которыми сопровождалась в варшавских салонах выступления «первого польского пианиста», но ставил перед собою все новые и новые задачи. Чувство неудовлетворенности собою, никогда не покидавшее Шопена, развилось у него уже в эти юные годы, когда для него, собственно говоря, уже не существовало технических трудностей. Он играл сложнейшие произведения, владел всеми приемами фортепьянной техники, но особенное внимание обращал на певучую насыщенность звука и на законченность фразировки, кантилены.

В своих автобиографических записках, создававшихся на рубеже 30-х и 40-х годов прошлого столетия, Эльснер, давая краткие характеристики своим ученикам, лаконично заметил, что Шопен «своей гениальной игрой на фортепьяно, а также своими сочинениями начал новую эпоху для этого инструмента...»<sup>100</sup> Но еще задолго до того, как были написаны эти строки, Эльснер понял и оценил новаторство Шопена, защищая его в тех случаях, когда рутинеры упрекали молодого музыканта в нарушении «правил». Он понял и масштабы дарования своего ученика, потому что тогда, когда 20 июля, на следующий день после отъезда Паганини из Варшавы, состоялась выпускной экзамен учеников третьего курса Главной школы музыки, Эльснер, дойдя до фамилии Шопена, написал в рапорте, так же как и в предыдущие годы, краткую характеристику — «исключительные способности» и добавил к ней слова: «музыкальный гений» (*geniusz muzyczny*).

Незадолго до этого экзамена Эльснеру исполнилось уже 60 лет и, видимо, он понимал, что многое из написанного им — да и не только им — делается устаревшим, так как его ученик «начал новую эпоху». Приведенной здесь записью в экзаменационном рапорте старый мастер приветствовал эту эпоху, хотя для него, конечно, было

<sup>100</sup> *Józef Elsner. Op. cit., str. 170.*

очевидным, что новаторство Шопена далеко не ограничивается областью фортепьянной игры, а заставляет пересмотреть принципы гармонии и мелодики, задуматься над проблемой национальной самобытности искусства. С удивительной бережностью отнесся Эльснер к развитию того, кого он назвал музыкальным гением в памятной записи<sup>101</sup>, которая прозвучала подобно дантовским словам «Inscrit vita nova». Новую жизнь вдохнул в музыкальное искусство польский мастер, и Эльснер гордился тем, что мастер этот был его учеником, хотя и шел своим путем к вершинам, оставшимися недоступными его учителю и всем сверстникам Фридриха.

1829 год принес множество новых произведений Шопена. В этом году он закончил свое соль-минорное трио для фортепьяно, скрипки и виолончели, над которым он много работал еще в прошлом году. Так же, как и к посмертно изданной фортепьянной сонате до минор, биографы Шопена в большинстве своем очень критически относятся к этому трио, которое, например по мнению Гуго Лейхтентритта, «нельзя сравнивать с произведениями этого жанра, написанными Бетховеном и Шубертом». Особенно недоволен Лейхтентритт (заметим попутно — автор самых популярных немецких книг о Шопене, не раз переиздававшихся и переведившихся на другие языки) партией скрипки: «Видимо, Шопен недостаточно хорошо знал этот инструмент и робко придерживался простейших приемов»<sup>102</sup>. Эдзислав Яхимецкий относит Трио к тем, как он подчеркивает, крайне немногочисленным, произведениям Шопена, в которых индивидуальность его не проявилась. «Сфера творческих замыслов Шопена, по сравнению с написанными им в то время фортепьянными произведениями, в этой композиции удивительно мала, а стиль дает основания назвать его псевдоклассическим. (В таком же точно стиле выдержаны камерные произведения и других композиторов той эпохи)». Причиной тому, как считает Яхимецкий, было «прежде всего недостаточное для построения такого рода произведения овладение полифоническими формами и слишком малое знакомство с камерной литературой венской школы»<sup>103</sup>.

Утверждение, что Шопен не имел возможности изучить камерные инструментальные ансамбли венских мастеров, плохо вяжется как с теми данными, которыми мы располагаем о концертной жизни и музыкальном быте Варшавы того времени, так и с выводом, что Трио по стилю близко к камерным произведениям «других композиторов той эпохи», ибо известно, что наиболее популярными авторами камерных ансамблей были тогда Гайдн, Моцарт и Бетховен<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> Подлинник рапорта Эльснера погиб в Варшаве в 1939 г. Репродукцию эльснеровской записи опубликовал Леопольд Биненталь (1886—1944). См. Leopold Binental. Chopin. Dokumenty i pamiątki. Warszawa, 1930.

<sup>102</sup> Hugo Leichtentritt. Friedrich Chopin. Berlin, 1920, S. 34.

<sup>103</sup> Zdzisław Jachimiecki. Chopin. PWM, 1957, str. 277.

<sup>104</sup> Ср.: Michał Kleofas Ogiński. Listy o muzyce. PWM, 1956, str. 125—126.

Наконец, критические замечания, сделанные Яхимецким, идут вразрез с его итоговым выводом, к которому мы можем полностью присоединиться: «Для польской музыки, в которой жанр камерной музыки до того времени не развивался, это Трио, так же как и вообще все, что создавал Шопен, было событием эпохального значения. На протяжении долгих лет польское музыкальное творчество не располагало произведениями, которые по значительности замысла можно было бы поставить наряду с этим Трио, потому что ни юношеские квартеты Монюшко, ни сочинения Добжиньского не заслуживали такой чести»<sup>105</sup>.

Из «Критического обозрения», написанного Шуманом в 1836 г., можно заключить, что к тому времени Трио Шопена, изданное в 1833 г., уже пользовалось широкой известностью. Высказываясь об этом Трио, «которое знакомо уже большинству», Шуман полемизирует не только с берлинским рецензентом, считая, что тот ничего не понял и ничего — *arguer Mann!* — не поймет в этой музыке, но, можно подумать, и с будущими критиками шопеновского Трио. Шуман пишет: «Что я мог бы сказать об этом Трио, чего не сказал бы себе каждый, кто в состоянии прочувствовать его? Разве оно не достигло вершин благородства и такой мечтательности, с которой не пел еще ни один поэт, разве оно не своеобразно в каждой мелочи, как и в целом, разве каждая нота — не сама музыка и жизнь?»<sup>106</sup>

Можно спорить по поводу того, в какой мере проявилось своеобразие творческого облика Шопена в Трио, музыка которого в целом отличается мелодической выразительностью, зачастую почерпнутой из истоков польской песенности. Достаточно вспомнить в качестве примера хотя бы второй восьмитакт средней части скерцо.

Позволительно спросить, разве песенный склад этого поэтичнейшего отрывка объясняется тем, что Шопен «робко придерживался простейших приемов» из-за приписываемого ему Лейхтентриттом незнания струнных инструментов? Пожалуй, не было бы надобности полемизировать по поводу такого странного суждения, если бы не то, что оно в достаточной степени показательно для западноевропейской музыкально-исторической науки, которая зачастую игнорирует самобытность славянской музыки, сказывающуюся в замыслах ее мастеров. Замысел шопеновского Трио не требовал виртуозной трактовки партий струнных инструментов, ибо партии эти приобрели в основном «распевный» характер, как в этом может убедиться каждый, слушающий Трио, каждый кто — повторим слова Шумана — «в состоянии прочувствовать его».

<sup>105</sup> *Zdzisław Jachimiecki, Chopin, str. 277.*

<sup>106</sup> *Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. I. Leipzig, 1883, S. 178. Срвн. также статью Людвиг Рельштаба в основанном им музыкальном журнале «Iris im Gebiet der Tonkunst» (Berlin, 28 июня 1833 г.).*

Работая над этим большим камерно-инструментальным циклом, появление которого, по правильному замечанию Яхимецкого, было для польской музыки «событием эпохального значения», Шопен в полной мере сохранил индивидуальные особенности своего композиторского почерка, ощущающиеся не только в интонационном строе музыки, но и в орнаментальном богатстве мелодии (в особенности в третьей части — *Adagio sostenuto*), и в полиритмических построениях, придающих такой блеск финалу. Жанровые особенности этого финала не могут не привлечь нашего внимания, так как здесь мы вправе говорить о преемственности творческих исканий Шопена и его предшественников.

И Эльснер, и Курпиньский задумывались над проблемой национального своеобразия крупной инструментальной формы. Собственно говоря, когда эта проблема начала приобретать особенно серьезное значение, мастера этих циклических произведений почти не писали (последняя симфония Эльснера относится, например, к периоду, предшествовавшему началу композиторской деятельности Шопена). Но в оперных увертюрах польских композиторов уже намечался путь создания национально-своеобразной крупной инструментальной формы, и поиски этого пути шли путем широкого развития различных жанров народных танцев.

В увертюре к опере Эльснера «Лешек Белый» (1809) за медленным вступлением следует *Alla polacca*. Увертюра к упоминавшемуся уже «Королю Локетку» (1818) также начинается медленным вступлением, за которым идет *Allegro alla Krakowiak*. Если же говорить о ранних камерно-инструментальных сочинениях Эльснера, с которыми Шопен был, наверное, знаком, то нужно будет признать справедливость замечания Э. Яхимецкого, что Эльснер, «вероятно, был первым польским композитором, который ввел в классическую сонату темы *à la mazurek* и писал рондо *à la mazurek* и *à la krakowiak*»<sup>107</sup>. Можно добавить, что в сонатах Эльснера, писавшихся им еще до переезда в Варшаву, имеются темы не только *à la mazurek*, но и *Alla polacca*, — например, в финале ми-бемоль-мажорной сонаты *col Violino obbligato* op. 10, № 3, опубликованной в 1805 г.

До нас дошли и некоторые другие сочинения старших современников Шопена, которые насыщали чертами «полонезности» некоторые части (почти всегда финалы) своих инструментальных ансамблей. Можно указать, например, на третью часть до-минорного струнного квартета варшавского композитора Юзефа Дещиньского (1781—1844) и на полонез в его же ля-минорном фортепьянном квинтете op. 39, изданном в том же, 1828 г., когда Шопен работал над своим Трио. Наконец, нужно упомянуть и об оперных увертюрах Курпиньского, который вслед за Эльснером развивал

<sup>107</sup> Z. Jachimiecki. *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, t. I, cz II, Kraków, 1951, str. 138.

в своей инструментальной музыке характерные черты национальных танцев. В подзаголовке увертюры к мелодраме «Марцинова в серале» (1812) композитор указал, например, что увертюра эта написана «na temat mazurka», причем все три темы ее, действительно, имеют характер мазурки.

Очень важно подчеркнуть, что оперные увертюры тогда, так же как и в наше время, звучали не только в театрах, но и в концертах и проникали даже в домашний быт благодаря двух- и четырехручным переложениям для фортепьяно. Можно с уверенностью сказать, например, что еще в детские годы Шопен знал увертюру к опере Курпиньского «Nadgroda» (1815), фортепьянное переложение которой было опубликовано автором в 1820 г. Вот темповые обозначения тем этой увертюры: *Andante*. *Tempo di Polacca*. *Alla Krakowiak*. *Tempo di Mazurek*.

Но дело было, разумеется, не только в темповых обозначениях, а и в художественной ценности, в мастерстве его разработки, и в этом отношении Шопен поднялся неизмеримо выше всех своих предшественников. Нетрудно заметить, что в финале Трио получают развитие характерные черты краковяка, на основе которых, по существу, строится жанровая народно-танцевальная сцена.

Если вспомнить историю развития сонатно-симфонического цикла в музыке славянских народов, начиная от того далекого времени, когда Шопен учился в Главной музыкальной школе и кончая нашими днями, то следует признать, что в Трио им впервые был найден прием завершения и художественного обобщения образов циклического произведения именно таким путем, путем перехода от лирико-драматических настроений к жизнеутверждающему подъему, всегда сопровождающему ощущение единения с родным народом. Такое решение сложнейшей задачи, решение, выдержавшее длительное испытание временем, под силу было только гению. Именно так и назвал Шопена его учитель Эльснер в том памятном году, когда было закончено Трио соль минор.

По всей вероятности, в том же году Шопен создал и несколько мазурок, в том числе до-мажорную и фа-мажорную, которые были изданы в качестве *op. 68, № 1 и 3* в 1855 г. Фонтаной, датировавшим их, правда, 1830 г.<sup>108</sup> Мазурки эти — еще одно доказательство того, что интерес Шопена к развитию данного жанра и к созданию на его основе жанровых танцевальных сцен не ослабевал. Обе мазурки воспринимаются именно как такие сцены, причем эпизод *Roso più vivo* в мазурке *op. 68, № 3* представляет собою оберек (мелодия его — как бы наигрыш фуярки) и подчеркивает «деревенскую» трактовку этих сцен, в которых мы найдем и многие тонко обобщенные приемы народного музицирования. Таковы, в частности, двойной органной пункт и типичные смещения ак-

<sup>108</sup> В настоящее время большинство исследователей творчества Шопена склонно считать, что эти мазурки были написаны в 1829 г.

центов в данном эпизоде и квинтовые последовательности в партии левой руки в начале этой мазурки. Первые такты ее интересны еще и тем, что здесь мы встречаемся с минорным кадансированием мажорного построения.

Такой прием, также восходящий к народным истокам, нередко встречается в сочинениях и других славянских, в частности польских, композиторов, в том числе старших современников Шопена. В качестве примера можно назвать хотя бы известные фортепьянные вариации Лесселя на тему песни «Ехал казак за Дунай» ор. 15, изданные в Варшаве вскоре после того, как этот замечательный мастер переехал туда, похоронив своего учителя и воспитателя Гайдна.

К 1829 г. относятся также два полонеза Шопена: соль-бемоль-мажорный, посмертно изданный без опусного обозначения в 1872 г., и фа-минорный, опубликованный Фонтаной в 1855 г. в качестве ор. 71, № 3. Подлинность первого из них была взята под сомнение Никсом<sup>109</sup>, шаткие доводы которого, некритически принятые и некоторыми другими авторами, последовательно и убедительно опроверг Яхимецкий<sup>110</sup>. В правоте Яхимецкого, доказывающего, что полонез соль-бемоль мажор, несмотря на отсутствие автографа и даже каких бы то ни было сведений об авторской рукописи, мы можем считать подлинным шопеновским творением, убеждает нас, помимо всего прочего, сопоставление обоих полонезов.

В обоих полонезах преобладают лирические настроения, порою очень далекие от танцевальной основы данного жанра, который, как нам уже неоднократно приходилось отмечать, эволюционировал в сторону «поэмности», начиная с полонезов Огиньского. Элементы драматизма, отмеченные еще Листом в полонезах Огиньского, были рождены трагическими переживаниями, выпавшими на долю польских патриотов после подавления восстания 1794 г. А полонезы Шопена, о которых сейчас идет речь, сочинялись в атмосфере предгрозя. И начальные образы обоих полонезов позволяют думать, что он знал о готовящихся событиях больше, чем это предполагают его биографы.

Фа-минорный полонез, пленяющий, как правильно пишет А. А. Соловцов, «своей задушевной мелодикой, в которой так отчетливо слышатся отзвуки народной песни»<sup>111</sup>, открывается кратким вступлением, примечательным своим возвышенным драматизмом и какой-то сумрачной сосредоточенностью.

О том, что этот полонез был написан не позже осени 1829 г., мы знаем из письма самого Шопена<sup>112</sup>. О полонезе соль-бемоль мажор ни в одном из дошедших до нас писем композитора нет упо-

<sup>109</sup> Fr. Niecks. *Frédéric Chopin as a man and musician*, vol. II, L., 1902, p. 359.

<sup>110</sup> Z. Jachimiecki *Obrona autentyczności Poloneza Ges-dur. Sprawozdania PAU*, t. XXXIX, N 1, Kraków, 1934.

<sup>111</sup> А. Соловцов. *Фридерик Шопен*, стр. 186.

<sup>112</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 112—113.

минаний. Но крайне показательно, что и этот полонез, несмотря на то, что и в нем преобладают лирические настроения, начинается драматически-скорбным вступлением, в котором, кстати сказать, появляется и становящаяся постепенно типичной для полонезов Шопена ритмическая фигура (такты 3 и 7).

Вступления к обоим полонезам психологически помогают нам понять образный строй до-минорного Похоронного марша, написанного в том же, 1829 г. и помеченного ор. 72, № 2 Фонтаной, указавшим эту дату создания данной композиции, посмертно опубликованной в 1855 г. В так называемом Оксфордском издании сочинений Шопена (*The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin*), выпущенном в 1928 г. под общей редакцией Эдуарда Ганша на основе первоисточников (*Edited from the original editions and the manuscripts*), как сказано на титульном листе этого издания, Похоронный марш до минор напечатан в редакции, существенно отличающейся от публикации Фонтаны, но, к сожалению, без указания источника, положенного в основу этой второй редакции, — видимо, более поздней, но вызывающей подозрения, что рукопись, использованная Оксфордским издательством, подверглась изменениям, внесенным не рукой Шопена<sup>113</sup>.

Композитор не пожелал печатать это сочинение, художественная ценность которого во многом уступает другим его произведениям. Однако мы не можем пройти мимо того факта, что, видимо, существовал какой-то эмоциональный импульс, заставивший 19-летнего юношу написать похоронный марш и предпослать созданным примерно в то же время полонезам краткие, но полные скорби и драматической силы вступления.

После смерти Шопена были изданы вальсы, сочиненные композитором в 1829 г.: ми-мажорный (опубликован в 1871 г. без обозначения опуса), си-минорный и ре-бемоль-мажорный (опубликованы Фонтаной в 1855 г. в качестве ор. 69, № 2, и 70, № 3)<sup>114</sup>. Так же как в полонезах, мазурках и краковяках, Шопен стремился в своих вальсах (к вальсу ор. 70, № 3, мы еще вернемся) к поэтизации данного жанра, к насыщению их лирическим обаянием. Особенно примечателен в этом отношении вальс си минор — «десятый вальс»; один из самых знаменитых вальсов Шопена, посвященный им своему другу, Вильгельму Кольбергу. Сохраняя ритмическую пульсацию плавной (но сплошь и рядом приобретающей быстрый темп — «не для танца») поступи вальса, Шопен создает на этом фоне лирически-мечтательные, прихотливо орнаментированные, но всегда напевные мелодии, интонационный анализ которых неизменно убеждает в их ладовом своеобразии.

<sup>113</sup> Такое подозрение, как указывают Л. Бронарский и Ю. Турчинский, вызывает, в частности, *Coda ad libitum*. См. Fryderyk Chopin. *Dzieła wszystkie*, t. XVIII. PWN, 1955, str. 67.

<sup>114</sup> Оксфордское издание содержит редакцию си-минорного вальса, отличающуюся от той, которая положена в основу публикации Фонтаны.

«Поэт фортепьяно», как называли Шопена впоследствии, был великим художником. Ему была присуща острая, беспощадная наблюдательность, заставляющая порой, когда стараешься постичь его сложный, разносторонний облик, вспоминать великие имена Леонардо и Дюрера. Подобно мастеру «Атлантического кодекса», Шопен никогда не проходил мимо уродливых и смешных явлений в жизни. Он не побоялся даже назвать собранием карикатур учнейший синклит гумбольдтовского конгресса и через какую-нибудь неделю после приезда в Берлин признался родителям, что собрание его сатирических зарисовок (как жаль, что оно не дошло до нас!) заметно пополнилось<sup>115</sup>. Но он обладал и поразительным даром видеть все прекрасное, поэтизировать людей, их переживания, их благородные побуждения, природу, произведения литературы и искусства. В его творческом воображении, жадно впитывавшем все впечатления от окружающей его действительности, преломлялись с тем своеобразием, которое присуще только гениям, трагические переживания его растерзанной родины, красота внешнего облика и духовной жизни польского крестьянства, удаля народного танца и показной блеск салонной *causerie*. Но разве Пушкин не сочетал порой горечь размышлений о погибших и сосланных друзьях с «огнем неожиданных эпиграмм»?..

Литературные впечатления, насколько мы знаем, играли большую роль в жизни Фридерика. Еще к детскому возрасту относятся его первые стихотворные опыты, над которыми он часто работал вместе с сестрами, отличавшимися несомненными литературными способностями. Особенно одаренной в этом отношении, судя по дошедшим до нас данным, была Эмилия. Вместе с 12-летней сестренкой Фридерик сочинил в 1824 г. одноактную комедию в стихах «Ошибка, или Мнимый плут» (*Omyłka czyli Mniemany filut*)<sup>116</sup>. Почти до последних дней своей недолгой жизни Эмилия вместе с Изабеллой работала над переводом какой-то немецкой повести.

В 1828 г. Людвика и Изабелла опубликовали (правда, анонимно) совместно написанную ими назидательную «повесть для детей» — «Людвик и Эмилька», а вскоре после окончания Шопеном Главной школы музыки появилась (также без указания имени автора) книжка Людвики «Путешествие Юзя из Варшавы на Силезские воды, им самим описанное» (*Podróż Józia z Warszawy do Wód Szląskich, przez niego samego opisana. W. Warszawie, 1830*)<sup>117</sup>. И вплоть до последних лет жизни Шопен получал сведения о продолжавшейся литературной деятельности своих сестер — Изабеллы

<sup>115</sup> «*Więcej się teraz Karykatur nabierało*». — «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 84.

<sup>116</sup> Содержание этой комедии см.: К. Ш. Шójcicki, *Stementarz Powązkowski*, t. II, str. 16—21. Первые сцены этой комедии, поставленной в домашней обстановке зимой того же года, написаны рукой Эмилии, последние — Фридерика, как сообщил Вуйцицкий.

<sup>117</sup> *Mieczysław Karłowicz. Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, str. 326.

и Людвиги, отличавшейся к тому же, музыкальностью и с успехом пробовавшей свои силы на композиторском поприще<sup>118</sup>.

В доме Шопенов много читали. Сюда попадали книги на польском, французском, итальянском, латинском и немецком языках. Фридерик с детства был полиглотом, о том свидетельствуют его письма, много читал, любил литературу,— и здесь также проявилось его острое критическое чутье, о котором дают знать даже вскользь брошенные замечания о книгах, попадавших в его руки. И невольно напрашиваются вопросы, отражались ли впечатления от прочитанного в произведениях Шопена, возникало ли у него желание положить на музыку нравившиеся ему стихотворения? На первый вопрос ответил сам Шопен, сказав Шуману, что его первые баллады возникли под впечатлением произведений Мицкевича, образы поэзии которого, как будет показано дальше, постепенно становились все более и более близкими Шопену. Что же касается его вокального творчества, то, насколько нам известно, наиболее ранние сочинения Шопена в этой области были созданы на слова его друга Стефана Витвицкого, который, как уже говорилось, был близок и с Мохнацким. Как считают биографы Шопена, в 1829 г. он сочинил песни «Желание» и «Где любит».

Эти песни вместе с пятью другими композитор вписал в упомянутый нами альбом Эмилии Эльснер, поэтому датировка их может колебаться между 1829 и 1830 гг., но, во всяком случае, Фонтана ошибся, указывая в предисловии к первому изданию этих песен, что самые ранние из них возникли в 1832 г., т. е. тогда, когда Шопен уже был за границей и, естественно, не мог их вписать ни в альбом дочери своего учителя, находившейся в Варшаве, ни в другие альбомы своих польских друзей.

Большую путаницу внес в вопрос о датах создания и первой публикации шопеновских песен Никс, который в цитировавшейся уже монографии выступил с утверждением, что первые песни Шопена были написаны уже в 1824 г., а первое (посмертное) издание всех песен появилось в 1855 г. По поводу первой даты Яхимецкий резонно замечает, что ни один текст из числа тех, на которые написаны песни Шопена, еще не существовал в 1824 г.<sup>119</sup> Что же касается второй даты, также ошибочной, то, к сожалению, ее не исправили ни Яхимецкий, ни даже Сыдов<sup>120</sup> и Хэдли<sup>121</sup>, работы которых, вообще говоря, отличаются скрупулезностью<sup>122</sup>. Эта неверная дата перешла из монографии Никса (основывавшегося на том фак-

<sup>118</sup> Лестный отзыв о ее мазурке содержится в письме Шопена к Яну Бялоблцкому (ноябрь 1825 г.).— «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 60.

<sup>119</sup> Z. J a c h i m e c k i. Chopin, str. 280.

<sup>120</sup> Bronisław Edward Sydow. Bibliografia F. F. Chopina, str. 16.

<sup>121</sup> Arthur H e d l e y. Chopin. L., 1953, p. 188—193.

<sup>122</sup> Правда, в списке произведений Шопена Хэдли допускает и другие неточности, указывая, например, что сочиненную в 1834 г. мазурку ля-бемоль мажор Шопен посвятил Марии Шимановской (скончавшейся в 1831 г.). Там же, стр. 190.

те, что в 1855 г. Фонтана издал все находившиеся в его распоряжении неопубликованные фортепьянные сочинения Шопена) и во многие другие книги о Шопене.

Между тем еще в 1931 г. Людвик Бронарский поместил в польской прессе статью, в которой привел тексты писем сестры Шопена и его близких к издателям по поводу публикации песен композитора, впервые появившихся в свет только в 1859 г. (предисловие Фонтаны датировано январем 1859 г.)<sup>123</sup>.

Необходимо, однако, остановиться не только на хронологии создания и выхода в свет песен Шопена, но и на их значении в истории польской музыки. Здесь также следует внести ясность и восстановить истину. «В то время, когда Шопен начинал писать песни, достижения польского песнетворчества были очень скромными с точки зрения как количества, так и качества. Положение это оставалось без изменений вплоть до появления первых песен Монюшко в Берлине в 1838 г. и до издания его первого Домашнего песенника [1844. — И. Б.]. Если бы песни Шопена появились раньше, чем произведения Монюшко, то их нужно было бы назвать эпохальным явлением в этой области польской музыки. Но в 1855 г. никто уже не мог придавать им такого значения», — пишет Яхимецкий<sup>124</sup>.

Но даже несмотря на то, что песни Шопена были изданы не в 1855, а в 1859 г., т. е. тогда, когда вышел из печати уже шестой (последний прижизненный) «Домашний песенник» Монюшко, с этим выводом Яхимецкого никак нельзя согласиться. Правда, польский ученый воздает и здесь должное гению Шопена. «Его первые песни отличались от романсов и песенок, напр., Курпиньского, Эльснера, Кашевского или Кратцера так же, как свежие, пышно распустившиеся и благоуханные цветы от искусственных роз из бумаги»<sup>125</sup>. Заметим, прежде всего, что, говоря о польском песнетворчестве, не следует забывать о серьезных достижениях Лесселя и Шимановской. Что же касается песен Шопена, то оценка их исторического значения, даваемая Яхимецким, вызывает самые решительные возражения, так как значительная часть этих песен, хотя они и не были изданы при жизни композитора, стала достоянием польской общественности еще до его отъезда из Варшавы.

«Мелодии Шопена к Сельским песням Стефана Витвицкого уже были всюду известны и разошлись по стране», — свидетельствует один из мемуаристов, рассказывая о польской жизни 1829—1830 гг.<sup>126</sup> Сам Шопен не раз переписывал свои песни, автографы которых были обнаружены, например, в альбоме не только Эмили

<sup>123</sup> Dr. Ludwik Bronarski. *Korespondencja w sprawie pośmiertnego wudania pieśni Chopina.* — «*Кwartalnik Muzyczny*», N 12—13, Warszawa, 1931.

<sup>124</sup> Z. Jachimiecki, *Chopin*, str. 280.

<sup>125</sup> Там же.

<sup>126</sup> K. W. Wójcicki. *Kawa literacka w Warszawie*. Warszawa, 1873. Цит. по альбому «*Chopin w Kraju*», составленному Кристиной Кобылянской, PWM, 1955, str. 257.

Эльснер (7 песен), но и Марии Водзиньской (8 песен)<sup>127</sup>. Рукописными экземплярами песен, созданных в Варшаве, располагала семья композитора, судя по тому, что их слышал в исполнении его сестры Витвицкой, к письму которого<sup>128</sup>, содержащему это сообщение, мы еще вернемся.

Наличие вариантов песен Шопена также весьма показательны. И у нас нет никаких оснований сомневаться в том, что уже на рубеже 20-х и 30-х годов прошлого столетия песни Шопена начали приобретать популярность во всей Польше как первые подлинно классические образцы польской вокальной лирики, мимо которых не мог пройти Монюшко.

Песня «Желание» (*Zyczenie*), которой открывается посмертный ор. 74, куда вошло 16 из известных нам 20 (включая мазурку в честь Ганки) вокальных сочинений Шопена, показывает, насколько глубоко композитор постиг близкую к народной поэзии безыскусственность стихотворного текста Витвицкого. Нельзя, разумеется, признать случайным ни выбор этого текста, ни то, что Шопен положил на музыку десять стихотворений Витвицкого, стремившегося к национальной самобытности и народности поэтических образов. Начало этой, пожалуй, наиболее популярной, песни Шопена напоминает народно-инструментальный наигрыш, звучащий на традиционном для сельских оркестров двойном органном пункте, а тогда, когда вступает голос, Шопен вводит в аккомпанемент лидийскую кварту и чередует мажорную терцию тонического трезвучия с минорной. Затем, в четырехтактном отклонении в минор, в мелодии появляются характерные для славянской песенности ниспадающие ходы доминантового трезвучия и опевание его квинты, в результате чего появляется секстовая вершина мелодии. Все это удивительно просто, обаятельно и свежо. И вместе с тем, как глубоко уходят корни этого своеобразия в народную почву!

Не менее самобытна и песня «Где любит» (*Gdzie lubi...*), относящаяся, по всей вероятности, к тому же, 1829 г. И она отличается задушевной простотой мелодии и теми ладовыми особенностями, о которых мы не раз уже говорили, причем период, изложенный в ля мажоре и соответствующий первой строке текста (если не считать слов «*Z usiechą*», отнесенных Шопеном для большей декламационной выразительности к следующему четырехтакту), заканчивается половинной каденцией в параллельном миноре. Хроматически обогащен не только аккомпанемент, характер которого, видимо, навеян начальным образом стихотворения, образом ручейка, бегущего в долине, но и краткое вступление.

Перечень жанров, к которым обращался Шопен уже в студенческие годы, был бы неполным, если бы мы не упомянули о Вариациях для флейты с аккомпанементом фортепьяно на тему из

<sup>127</sup> «*Album Fr. Chopina...*» *Wyd. Kornelja Pornasowa, Leipzig, s. a. (1910, 1922).*

<sup>128</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 179.

«Золушки» Россини («Non più mesta» из второго акта). Этому произведению, в подлинности которого сомневаются некоторые музыковеды<sup>129</sup>, посвятил обстоятельное исследование Ян Проснак<sup>130</sup>, доказавший путем обстоятельного стилистического анализа, что автором Вариаций (во всяком случае, партии флейты) является Шопен. Правда, Проснак не уверен, что дата создания этих Вариаций, указываемая Гезиком, который пишет, что Шопен работал над ними в 1829 г.<sup>131</sup>, может быть принята безоговорочно, и считает, что они могли возникнуть и в 1826—1827 и в 1830 гг.

Известно, что в те годы Шопен нередко бывал у друга Эльснера. музыкально-общественного деятеля, графа Юзефа Цихоцкого (ум. в 1849 г.), у которого собирались писатели, музыканты, художники, ученые<sup>132</sup>. На этих вечерах исполнялись различные произведения отечественных и зарубежных композиторов, причем в музицировании принимал участие и сам хозяин, хорошо игравший на флейте. Именно для Цихоцкого и написал Шопен свои Вариации. Но нам кажется маловероятным, чтобы он избрал в 1830 г. мелодию Россини в качестве темы для вариаций, предназначавшихся для Цихоцкого, так как ранней весной именно этого года не кто иной, как Цихоцкий, печатно высказал удовлетворение по поводу того, что учителем Шопена был именно Эльснер, а не «какой-нибудь молодой россинист»<sup>133</sup>.

Всего четыре вариации Шопена обнаруживают не только характерные для стиля композитора черты, как справедливо указывает Проснак, но и прекрасное знание инструмента. Проснак высказывает законное удивление по поводу примитивности партии фортепиано, дошедшей до нас в рукописном экземпляре Вариаций, не являющемся, однако, автографом. «Я допускаю, что подлинный шопеновский аккомпанемент Вариаций для флейты не сохранился, а аккомпанемент в той редакции, которая теперь известна, вероятно, принадлежит какому-нибудь посредственному музыканту, написавшему его либо на основании частично сохранившихся шопеновских эскизов, либо на основании устных сообщений лица, помнившего, но не очень точно восстановившего подлинный шопеновский аккомпанемент», — пишет Проснак<sup>134</sup>.

<sup>129</sup> См., напр.: Arthur Hedley. Chopin, p. 193. Кремлев, Яхимецкий и многие другие авторы обходят эти Вариации молчанием.

<sup>130</sup> Jan Prosnak. *Wariacje fletowe Chopina*. «*Studia Muzykologiczne*», t. I. PWN, 1953.

<sup>131</sup> Ferdinand Hoesick. Chopin, t. I, str. 178.

<sup>132</sup> См. Ferdinand Hoesick. *Luźne kartki z przeszłości Syreniego Grodu, Poznań*, 1920, str. 274—276. Цихоцкий был цинциатором исполнения в Варшаве многих музыкальных произведений, а через несколько лет после описываемого времени опубликовал сочинения старых польских мастеров.

<sup>133</sup> «*Dziennik Powszechny Krajowy*», 25 марта 1830 г. Статья подписана инициалами J. C.

<sup>134</sup> Jan Prosnak. *Op. cit.*, str. 307.

Нам кажется, однако, что здесь вполне допустимо и другое предположение. Общеизвестно, что, когда к Шопену обращались с просьбой показать его песни, а у него не было под рукой своих рукописей, он ставил на пюпитр фортепьяно томик стихов Мицкевича или Витвицкого и, глядя в книгу, играл и пел ту или иную песню. Вполне возможно, что Шопен так и не записал партию фортепьяно своих Вариаций, а играл ее наизусть, аккомпанируя Цихоцкому и, как он любил делать, каждый раз внося импровизированные изменения в изложение этой партии. А тогда, когда Шопен покинул Варшаву, Цихоцкий, располагавший лишь подаренной ему партией флейты, поручил кому-нибудь приписать аккомпанемент или даже сделал это сам.

Итак, на протяжении времени, предшествовавшего окончанию Главной школы музыки, Шопен обращался к самым разнообразным музыкальным жанрам и формам. В дальнейшем, как мы увидим, он почти не писал камерно-инструментальных ансамблей и сравнительно редко создавал песни. Его творческие интересы почти всецело сосредоточились в области фортепьянной музыки, с неотразимой силой привлекавшей его и в детстве, и теперь, когда он, окончив курс теории композиции, думал о своем будущем.

## ПОЕЗДКИ В ВЕНУ И ПРАГУ. ПРОЩАНИЕ С РОДИНОЙ



Первого августа 1829 г. Шопен сообщил родным, что накануне он и его спутники прибыли в Вену<sup>1</sup>. Спутниками этими были молодой юрист Ромуальд Губе (Hube, 1803—1890), знаток античности и поэт Игнаций Мацеёвский, сын варшавского врача — друга семьи композитора — Альфонс Брандт<sup>2</sup> и Марцелий и Владислав Целинские. Путь их лежал через Краков, где они задержались на целую неделю, осматривая древний город, который до конца XVI столетия был столицей Польши, его дворцы и храмы. 23 июля Шопен и его спутники посетили Ягеллонскую библиотеку<sup>3</sup> Кракова. Побывав в живописных окрестностях города, в том числе в Ойцове и Песковой Скале, они направились на юго-запад, проехали Бельско и, минуя предгорья Бескид, очутились в Моравии, которую нужно было пересечь, чтобы попасть в Вену.

Конечно, биографы Шопена правы, когда предполагают, что им овладело глубокое волнение в городе, где еще так недавно жили и творили Бетховен и Шуберт, и была свежа память о Моцарте и Гайдне. Зная венские нравы того времени, можно не сомневаться, что Шопен услышал не только произведения этих великих мастеров, но и рассказы об их жизни, тем более что незадолго до приезда Шопена и его друзей австрийская столица хоронила Бетховена и Шуберта, а до этого страшное возбуждение вызвали дошедшие даже до глухого Бетховена рассказы о предсмертной исповеди Сальери, признавшегося в отравлении Моцарта. Отметим также, что тотчас же по приезде в Вену Шопен посетил картинную галерею, а затем побывал в музеях, изучая произведения живописи, скульптуры и архитектуры. Трехнедельное пребывание в Вене принесло Шопену громадное количество новых впечатлений.

В Вене жили тогда его старые друзья Вюрфель и Нидецкий, которые во многом помогли Шопену. Собственно говоря, целью его путешествия было окунуться в жизнь «музыкальной столицы мира», как тогда называли Вену, и попытаться опубликовать там некоторые из своих произведений. Поэтому Эльснер снабдил своего любимца рекомендательными письмами, в том числе к владельцу фирмы «Одеон», печатавшей фортепьянные произведения, издателю

<sup>1</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 88.

<sup>2</sup> По свидетельству крестника Изабеллы Шопен, писателя Владислава Бэлза, его отец, близкий друг семьи Шопенов, химик Юзеф Бэлза (1805—1888), часто встречался в дни юности с Фридрихом в доме у доктора Францишка Антония Брандта (1777—1837), отца Альфонса. См. *Władysław Berta. Ze wspomnień osobistych. «Słowo Polskie», 22 февраля 1910 г.*

<sup>3</sup> *Władysław Hordyński. Chopin w Bibliotece Jagiellońskiej.*—«Ruch Muzyczny», 1959, N 14.

Тобиасу Гаслингеру (Haslinger, 1787—1842), близкому другу Бетховена. Гаслингер принял Шопена с большой учтивостью и обещал в самое ближайшее время выпустить его Вариации на тему Моцарта. В следующем году эти Вариации, действительно, были изданы Гаслингером, который, однако, не торопился с печатаньем других произведений Шопена. Корректуру до-минорной сонаты, рукопись которой Гаслингер получил в том же, 1829 г., он послал Шопену в Париж, как уже говорилось, лишь через несколько лет. Издал сонату уже его сын Карл (1816—1868), игру которого Шопен, по просьбе отца этого талантливого мальчика, учившегося тогда у Черни, слушал во время первого визита к Гаслингеру. Несколько позже он слушал игру и ученицы Черни, дарование которой оценил еще Бетховен,— Леопольдины Благетки (1811—1887).

С самим Карлом Черни (1791—1857), так же как с композиторами и дирижерами Францем Лахнером (1803—1890), Конрадином Крейцером (1780—1849), сослуживцами Вюрфеля по венскому Кертнертор-театру (Театру у Каринтийских ворот), Шопен познакомился тоже. Помимо этого, он встречался в Вене с Войтехом Йировцем, автором фортепьянного концерта, исполнявшегося 8-летним Шопеном во время его первого публичного выступления, с друзьями Бетховена—прославленными скрипачами Игнацием Шуппанцигом (1776—1830) и Йозефом Майзедером (1789—1836) и со многими другими музыкантами<sup>4</sup>.

На всех этих музыкантов произведения и исполнительское искусство польского мастера, который держался подчеркнуто скромно, произвели сильнейшее впечатление, и они начали уговаривать его выступить в Вене публично, о чем с ним говорили еще в Варшаве близкие и друзья, настоявшие, чтобы Шопен взял с собою нотный материал Вариаций на тему Моцарта и Rondo à la Krakowiak. 8 августа Шопен сообщил родным, что согласился принять участие в «музыкальной академии», как тогда назывались сборные концерты, а 12 августа написал, что накануне вечером выступил в таком концерте, не претендуя на гонорар<sup>5</sup>. Это последнее обстоятельство заставило директора Кертнертор-театра, балетного композитора (вошедшего, впрочем, в анналы венской музыки не за свои скромные заслуги в этой области, а в качестве мужа Джульетты Гвиччарди, которой Бетховен посвятил «Лунную сонату»), графа Венцеля Роберта Галленберга (1783—1839) ускорить организацию концерта.

Предполагалось, что «академия» откроется увертюрой к бетховенскому «Прометею», затем Шопен исполнит свои Вариации, придворная певица саксонского короля Шарлотта Вельтхейм споет арию из «Bianca e Faliero» Россини и рондо с вариациями из «Pietro il Grande» его соотечественника Никколо Ваккаи (Vaccai, 1790—1848), затем Шопен сыграет свое Рондо — «и опять пение,

<sup>4</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 90—97.

<sup>5</sup> Там же, стр. 91.

после которого небольшой балет, чтобы заполнить вечер»<sup>6</sup>. Однако программу пришлось несколько изменить, так как оркестровые партии Рондо были плохо переписаны, и Шопен заменил его импровизациями («Freie Phantasie») на тему из «Белой дамы» и на тему польской народной песни «Хмель». Через неделю, 18 августа, Шопен вторично выступил в помещении того же театра — и опять не получил никакого гонорара из-за графа Галленберга, «у которого пусто в кармане»<sup>7</sup>.

В этом концерте, которым дирижировал Лахнер, Шопен уже исполнил не только Вариации, но и Рондо, так как Нидецкий привел накануне оркестровые партии в порядок<sup>8</sup>. В программу второй «академии» вошли также полонез Майзедера в исполнении молодого скрипача Йозефа Кайля (Khayl) и увертюра к «Горному королю» — одной из многочисленных опер пользовавшегося тогда известностью немецкого композитора Петера Йозефа Линдпайнтнера (Lindpaintner, 1791—1856).

Из писем Шопена к родным, а еще больше из отзывов венской прессы мы знаем, что его выступление сопровождалось значительным успехом, причем особенное впечатление произвело своеобразие его творчества и исполнительского облика, чуждого какой-либо манерности и аффектации. В этом отношении особенно показательна рецензия, опубликованная 20 августа 1829 г. в «Allgemeine Theaterzeitung». Вот отрывок из этой рецензии на первый венский концерт Шопена, особенно ценной для историков пианизма:

«Шопен поразил, потому что в нем открыли не только прекрасное, но и действительно весьма выдающееся дарование, которое, благодаря своеобразию как его игры, так и творчества, уже можно назвать почти гениальностью, по крайней мере в отношении новизны форм и яркой индивидуальности. Его игра, так же как и его сочинения, из которых, правда, мы слышали только Вариации, носит характер известной скромности, вследствие чего кажется, что этот молодой человек вовсе не стремится к брабурности, — хотя и побеждает своей игрой трудности, преодоление которых именно здесь, на родине пианистов-виртуозов, должно было бы удивить, — а с почти иронической простотой старается увлечь большую аудиторию музыкой как музыкой. И, представьте себе, ему это удалось, — непредубежденные слушатели наградили его щедрыми аплодисментами. Его туше, хотя и приятное и уверенное, имеет мало блеска, благодаря которому наши виртуозы уже с первых тактов проявляют себя как таковые, он маркирует [звуки] лишь слабо, как чело-

<sup>6</sup> Там же, стр. 92.

<sup>7</sup> Там же, стр. 95. Вспомним, что, как явствует из разговорных тетрадей Бетховена, муж Джульетты принимал от него денежные подачки.

<sup>8</sup> Франц Загиба, сообщая о том, что во втором концерте Шопен импровизировал на тему Буальдьё и на тему «Хмеля», ошибочно основывается на письме Шопена, написанном на другой день после первого концерта. Franz Zagiba. Chopin und Wien. Wien, 1951, S. 21—22. Срвн.: «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 93.

век, беседующий в обществе рассудительных людей, без какого бы то ни было риторического апломба, считающегося необходимым у виртуозов. Он играет совсем спокойно, без той порывистой смелости, по которой артиста тотчас же можно отличить от дилетанта, и, тем не менее, наша чуткая и глубоко вдумчивая публика тотчас же увидела в чужом, еще не знаменитом юноше настоящего артиста, и в этот вечер непредубежденный наблюдатель получил приятную возможность убедиться в том, насколько высок моральный облик нашей публики, которая показала себя истинной ценительницей, постигнув и воздав должное искусству виртуоза, ни в какой мере не показному, но все же в высокой степени благородному и отрадному...

...Подобно тому, как в игре он предстал перед нами подобно прекрасному, юному, свободно растущему дереву, покрытому благоуханными цветами и зреющими плодами, так же точно показал он, сколь многочисленны и ценны своеобразные черты в его сочинениях, в новых фигурациях, новых пассажах, новых формах, в интродукции, в первой, второй и четвертой вариациях, в развитии моцартовской темы вплоть до заключительного полонеза (zug schliessenden Polacca). Со свойственной ему простотой согласился юный виртуоз в заключение концерта выступить со свободной Фантазией перед нашей публикой, признание которой, кроме Бетховена и Гуммеля, заслужили лишь немногие импровизаторы...»

Эта рецензия говорит нам о многом. Вспомним, что для Шопена, которого принимали и баловали в Варшаве как признанного любимца, это было первое выступление перед чужой публикой в большом концертном зале города, освященного именами величайших композиторов последних десятилетий. Вспомним также, что Шопен слушал незадолго до этого Паганини и других виртуозов, успеху которых, как он хорошо понимал, в немалой мере содействовала внешняя эффектность приемов их игры. И, казалось бы, 19-летнему юноше, который к тому же обладал феноменальной способностью подражать манерам встречавшихся ему людей, трудно было устоять против соблазна «блеснуть» на венской концертной эстраде. Но уже в эти юношеские годы Шопен был настолько великим человеком и музыкантом, что подобная мысль, видимо, даже не пришла ему в голову.

Он действительно поразил (überraschte) венцев, как констатировал автор рецензии, — поразил прежде всего тем, что вел себя на эстраде не так, как виртуозы, в изобилии появлявшиеся тогда в европейских столицах. Он держал себя спокойно, без малейшей вычурности и аффектации, но, как это чувствуется в каждой строке рецензии, с тем чувством собственного достоинства, которое всю жизнь было его отличительной чертой. Конечно, как каждый настоящий художник, он хотел покорить аудиторию, но он стремился — и это прекрасно подметил рецензент — «увлечь ее музыкой как музыкой» (mit Musik als Musik) — именно как музыкой, а не

как штейбельтовскими трюками, не молниеносными бросками рук, не пассажами в головокружительном темпе, высмеянными Гофманом (не забудем, что это он воспитывал варшавян на Моцарте и Бетховене!), — наконец, не громopodobным forte, тем блестящим forte, «благодаря которому наши виртуозы уже с первых тактов проявляют себя как таковые».

Чрезвычайно пронидательным было замечание того же рецензента, высказанное им по поводу второго концерта Шопена: «Это молодой человек, который идет своим путем и достигает успехов на этом пути, несмотря на то, что его приемы и манера игры, так же как и приемы письма, значительно отличаются от общепринятых форм концертантов. Отличие это заключается в том, что стремление создавать музыку заметно преобладает у него над стремлением нравиться (...das Streben: Musik zu machen, dem Streben: zu gefallen bei ihm auf eine merkliche Weise vorherrscht)<sup>9</sup>.

Незадолго до этого газета «Der Sammler» отмечала «нежное туше» Шопена и «гениальность его произведений». Еще раньше, 22 августа, венская газета «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» хвалила легкость, с которой Шопен преодолевает «величайшие трудности», а через неделю отметила, что «в его сочинениях чувствуется серьезное стремление соединить оркестр с фортепьяно путем интересного сочетания». Это — первое печатное упоминание об инструментовке Шопена. И, наконец, «Allgemeine Musikalische Zeitung» 18 ноября, говоря о выступлениях Шопена, дала восторженную оценку «поразительной нежности его туше», «неописуемой законченности техники» и «его произведениям, отмеченным печатью высокой гениальности» (seine durch hohe Genialität gestempelten Erzeugnisse)<sup>10</sup>.

Итак, уже в 1829 г. зарубежная пресса, представители которой едва ли знали сделанную незадолго до этого запись Эльснера в рапорте Главной музыкальной школы, применяла по отношению к Шопену эпитет «гениальный» и единодушно отмечала своеобразие его творчества и исполнительского мастерства. О своих успехах Шопен писал родным — воспользуемся выражением венского журналиста — «с почти иронической простотой», но с тем неизменным чувством признательности к друзьям, которое всегда отличало его. «Я не пишу о том, насколько Вюрфель добр ко мне, потому что описать этого нельзя», — читаем мы в одном из его писем к родным<sup>11</sup>. Возможно, что именно отеческое отношение Вюрфеля к Шопену дало повод некоторым венским музыкантам считать польского гостя учеником Вюрфеля. Так или иначе известно было, что Шопен получил образование в Варшаве, которая в представлении венцев была каким-то захолустьем. Отец Леопольдины, журналист Бла-

<sup>9</sup> «Allgemeine Theaterzeitung», 1 сентября 1829 г. Цит. по кн.: Franz Z a g i b a. Chopin und Wien, S. 29.

<sup>10</sup> Там же, стр. 30—31.

<sup>11</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 95.

гетка, сделавшийся восторженным почитателем Шопена, весьма простодушно сказал ему, что ничему так не удивляется, как тому, что он учился в Варшаве. «Я ответил ему, что у Живного и Эльснера даже величайший осел выучился бы», — написал родным Шопен, видимо, задетый этим замечанием<sup>12</sup>.

Нидецкий, который был на десять лет старше Шопена и работал в то время в Вене, также заботился о любимце их общего учителя Эльснера. Именно Нидецкий, как уже было сказано, привел в порядок оркестровые партии Рондо-краковяка, а после отъезда Шопена читал корректуры его Вариаций, печатавшихся у Гаслингера<sup>13</sup>. Автограф этих Вариаций, хранящийся в Национальной библиотеке в Вене, позволяет предположить, что окончательная редакция их была закончена Шопеном именно во время первого приезда в австрийскую столицу. Дело в том, что первоначально Шопен написал не пять, а шесть вариаций на тему, взятую из моцартовского «Дон-Жуана», причем четвертая вариация окончательной редакции вначале была заключительной, т. е. шестой, а на ее месте находилась другая, впоследствии зачеркнутая Шопеном в рукописи вариации (с тем же обозначением — *con bravura*)<sup>14</sup>. Вероятно, Шопен изъясил ее, не желая перегружать это поэтическое сочинение виртуозными пассажами.

Не исключена также возможность, что, устанавливая окончательный текст данной композиции, Шопен руководствовался желанием закончить ее «полонезной» вариацией, в которой бессмертная тема Моцарта (кстати сказать, изложению ее Шопен, так же как и в других своих вариационных циклах, предпослал обширное вступление), фигурационно разрабатывавшаяся в предыдущих вариациях, получила орнаментально-распевное развитие.

В Вариациях ор. 2, своеобразие которых было отмечено уже после первых двух венских исполнений этого произведения, понеже не потерявшего своей свежести и художественного обаяния, ярко проявились связи шопеновской музыки с творчеством Моцарта, не ослабевавшие, судя по всему, и в дальнейшем. Трудно сказать, попадался ли в руки юному Шопену «Австрийский Плутарх» — двадцатитомный биографический лексикон Йозефа Хормайра, который в начале XIX столетия назвал Моцарта «Шекспиром музыки». Но нет никакого сомнения, что Шопен как человек и художник был в высокой степени наделен присущим Моцарту «шекспировским» умением видеть, любить и воплотить всю полноту человеческой жизни во всей ее сложности. Подобно Моцарту,

<sup>12</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 96.

<sup>13</sup> Загиба, приводя имеющуюся в подлиннике (очевидно, в качестве *Imprimatur*) пометку «N. Nidecki», ставит знак вопроса после инициала N., упуская, очевидно, из виду, что Нидецкого звали Томаш Наполеон (Указ. соч., стр. 24).

<sup>14</sup> Doc. Dr. Franciszek Zagiba, Nieznana Wariacja Fryderyka Chopina na temat Mozarta. — «Kwartalnik Muzyczny», N 28, PWM, 1949 (1950).

Шопен обладал и тонким чувством юмора и высоким пониманием трагедийности тех переживаний, которые ему суждено было видеть и испытать самому. И в Вариациях ор. 2 вполне законченные черты шопеновского стиля естественно сочетались с моцартовской темой, не только развивающейся здесь, но и приобретающей новые аспекты, начиная от трепетных пассажей интродукции и кончая финальной вариацией *Alla Polacca*.

Если когда-то Бернард Шоу, казалось бы парадоксально, но удивительно пронизательно заметил, что «Моцартовский Дон-Жуан был первым байроническим героем в музыке»<sup>15</sup>, то, слушая вариации Шопена, можно убедиться в том, насколько чутко воспринял автор вариаций те драгоценные зерна романтизма, которые были заложены в моцартовской музыке. Трудно говорить, разумеется, о «байронизме» творчества Шопена в данный период. Быть может, сопоставление с автором «Манфреда» уместнее по отношению к более поздним сочинениям Шопена, в особенности — к его балладам, навеянным образами поэзии Мицкевича, включая и самый сложный из этих образов — Конрада Валленрода, в котором запечатлелся пафос романтического протеста против национального гнета и борьбы с этим гнетом, но борьбы не народа, а героя-одиночки, приносящего себя в жертву во имя мести за народ.

В Вариациях ор. 2 такой взволнованности, которая дошла до крайних пределов в «Дзядях» Мицкевича, конечно, нет. Но здесь уже налицо романтическая мечгательность. Шопен никогда не порывал с классическими традициями — Бах и Моцарт на всю жизнь остались для него вершинами музыкального искусства, — но он как великий художник видел «приметы будущего» в творчестве этих мастеров, то, что было недоступно взорам учителей воспитанника варшавской Главной школы музыки, и не только видел, но и понимал, в каком направлении должны быть устремлены поиски мастера, уже в юные годы заслужившего прозвище «польского Моцарта». И через два года после первого исполнения Вариаций на тему Моцарта, вслушиваясь в эту музыку, Шуман, который так же, как и генские критики, не знал содержания эльснеровского рапорта, написал о Шопене слова, ставшие историческими: «Шляпы долой, господа, это — гений» (*Hut ab, ihr Herren, ein Genie*)<sup>16</sup>.

Выступления в Вене имели серьезное значение для композитора. То были его первые выступления за пределами родины, и они ознаменовались не только внешним успехом, ибо критики должны были применить по отношению к этому «чуждому, еще не знаменитому юноше» эпитет «гениальный», далеко не так уж часто встречаю-

<sup>15</sup> «London Music in 1888—1889 as heard by Corno di Bassetto (later known as Bernard Shaw)». L., 1937, p. 190.

<sup>16</sup> Julius. Ein Werk II. «Allgemeine Musikalische Zeitung», Leipzig, 1831, N 49. В том же номере появилась еще одна статья о Вариациях ор. 2 за подписью «Ein alter Musiker» (есть предположение, что то был псевдоним Фридриха Вика).

щийся в венской прессе того времени. А давая оценку тому великолепному импровизационному искусству Шопена, которым он славился еще в отроческие годы, рецензенты, в поисках сравнения, называли великое имя Бетховена и имя Гуммеля, поразившего не только венцев, но, как известно, и нашего Глинку, ибо, импровизируя, «он играл мягко, отчетливо и как бы уже прежде им сочиненную и хорошо затверженную пьесу»<sup>17</sup>.

Судя по рецензиям, Шопен держался на концертной эстраде с полным самообладанием, причину которого следует искать в присущем ему чувстве собственного достоинства, никогда не покидавшем мастера, и, надо полагать, в глубочайшей уверенности в правильности избранного творческого пути. Этой уверенности не могли бы поколебать ни какие бы то ни было критические статьи, ни холодный прием у публики, потому что Шопен сознание своей правоты как художника основывал на неизменном ощущении самобытности своего искусства и спаянности его с народными традициями.

19 августа Шопен и его спутники покинули Вену и направились в Прагу, где пробыли всего три дня, «однако не без пользы», как заметил Шопен в письме к родным, посланном уже 26 августа из Дрездена<sup>18</sup>. С самого детства Шопен встречался с чехами и испытывал к ним чувство горячей симпатии — вначале к Живному, боготворившему своего ученика, затем к Вюрфелю, ставшему одним из ближайших друзей всей семьи композитора, к Яворку, у которого Фридерик встречался и с другими чешскими музыкантами<sup>19</sup>. В Прагу Шопен приехал с несколькими рекомендательными письмами, которыми снабдили его Вюрфель и Благетка, также чех по происхождению. Письмо Благетки было адресовано профессору Пражской консерватории, скрипачу и дирижеру Фридриху Вильгельму Пиксису (1786—1842), сыну известного в свое время мангеймского органиста (также Фридриха Вильгельма) и брату пианиста и композитора Иоганна Петера Пиксиса (1788—1874).

Шопен побывал у Пиксиса, вручил ему это письмо и познакомился у него с немецким пианистом, органистом и композитором Августом Александром Кленгелем (1783—1852), приехавшим тогда в Прагу из Дрездена, где Шопен, имевший письмо к Кленгелю, предполагал повидаться с ним. Во время одной из встреч с Кленгелем тот целых два часа играл ему свои fugи из оставшегося тогда еще в рукописи собрания канонов и fug — «Canons et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs». По этому поводу Шопен заметил в письме к родным: «Хорошо играет, но я бы хотел лучшего»<sup>20</sup>. Однако в письме в Титусу Войцеховскому Шопен, подводя

<sup>17</sup> М. И. Г л и н к а. Литературное наследие, т. 1. «Записки». Музгиз, Л., 1952, стр. 78. Во время своего первого приезда в Вену Шопен не встречался с Гуммелем, который был тогда в Карловых Варах.

<sup>18</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 99—100.

<sup>19</sup> Там же, стр. 62.

<sup>20</sup> Там же, стр. 100.

итоги своим зарубежным встречам с пианистами, все же заметил, что больше всего ему понравился именно Кленгель, тогда как о Черни, с которым, как сказано в этом письме, Шопен часто встречался в Вене и играл с ним фортепьянные дуэты, дан значительно менее лестный отзыв<sup>21</sup>.

В день приезда в Прагу, т. е. 21 августа, Шопен и его спутники осмотрели Градчаны, побывав, в частности, в древнем кафедральном соборе св. Вита, а затем направились к Ганке, визиту к которому, как видно из письма, посланного Шопеном родным на следующий день, молодые варшавяне придавали большое значение. «Я отрекомендуюсь ему как крестник Скарбка, — надеюсь, что тогда не нужно будет [рекомендательного] письма». — так кончается сообщение Шопена о первом дне, проведенном в Праге<sup>22</sup>.

В то время Вацлав Ганка (1791—1861), состоявший в переписке не только с Фридериком Скарбком, но и со многими другими деятелями польской культуры — варшавскими, краковскими и виленскими, — был хранителем фондов и библиотекарем пражского Национального музея, основанного вскоре после того, как он «нашел» в небольшом чешском городе Двур Кралове пергаментные листки с записями древнечешских эпических сказаний и лирических стихотворений. В действительности, этот «новейший памятник древнечешской письменности», как показало впоследствии палеографическое изучение Краледворской рукописи, был изготовлен самим Ганкой вместе с поэтом Йозефом Линдой. Единственным оправданием авторам этой мистификации может служить то обстоятельство, что они руководствовались не корыстными, а ложно понятыми патриотическими побуждениями, так как желали любимыми средствами показать древность и богатство чешского народно-поэтического творчества.

Несмотря на то, что сомнения в подлинности Краледворской рукописи возникли уже вскоре после торжественной передачи ее в Национальный музей, все же общественность Чехии и других славянских стран в абсолютном большинстве своем продолжала считать ее подлинной<sup>23</sup>. И нет сомнения, что об этой рукописи Шопен слышал (по всей вероятности, не только от Скарбка, но и от Линде) еще в Польше, где стремления «будителей» (так называли деятелей чешского патриотически-просветительского движения, начавшегося еще в 70-е годы XVIII в.) неизменно встречали живейший отклик и сочувствие, так как были близки и созвучны идеям, вызвавшим культурно-национальный подъем в Польше на рубеже XVIII и XIX столетий.

<sup>21</sup> Там же, стр. 105.

<sup>22</sup> Там же, стр. 98—99.

<sup>23</sup> См. очерк-некролог Ганки, написанный акад. А. Н. Пыпиным и вошедший в его книгу «Мои заметки». М., 1910. На польский язык «Краледворскую рукопись» впервые перевел современник Шопена, львовский поэт Люциян Семеньский (1809—1878).

С Ганкой Шопен и его друзья встретились 23 августа в Национальном музее. Там они сделали записи в книге посетителей музея, где нашли уже имена Бродзиньского и других польских поэтов. Мацеёвский написал стихи в честь Ганки, «который песни братского народа спас от плесени забвения», и Шопен тут же положил эти строки на музыку, сочинив небольшую мазурку. Через 50 лет после этого мелодию Шопена опубликовал профессор эстетики Пражского университета Отакар Гостинский (1847—1910)<sup>24</sup>.

Как мы знаем из дрезденского письма Шопена, Ганка с большой сердечностью принял польских гостей и показал им многие достопримечательности чешской столицы. Несмотря на предложения, сделанные ему в Праге, Шопен решил не выступать там публично, так как хотел по дороге домой побывать еще в столице Саксонии. Вряд ли можно считать решающим тот довод, который Шопен привел в письме к родным, говоря об отказе дать концерт в Праге, «где даже Паганини провалился» (*bo i Paganiniego tutaj wywescowali*)<sup>25</sup>. Если не в Варшаве, то уж в Праге Шопен наверняка мог узнать истинные причины холодного приема, оказанного чехами в 1828 г. Паганини, который исполнял здесь на прощальном концерте «Драматическую оркестровую сонату «Буря», на струне С, с соответствующими декорациями». Польский биограф великого скрипача Юзеф Поврозньняк, отмечая, что Паганини согласился на появление этих безвкусных «декораций» на концертной эстраде, задает справедливый вопрос: «Неужели Паганини так мало понимал степень музыкальности пражских слушателей?»<sup>26</sup>

Но если Шопен не выступал в Праге, то зато, как мы знаем, по дороге в Дрезден он остановился в курортном городе Теплице (западнее Усти-на-Лабе) и там, осмотрев предварительно замок Валленштейна, посетил дворец князя Клари и блистательно импровизировал там на предложенную ему тему из «Моисея в Египте» Россини. 25 августа путешественники были уже в Дрездене, причем Шопен имел с собою рекомендательное письмо к церемониймейстеру саксонского короля барону Фризену, написанное по собственной инициативе генералом Ляйзером, который слушал в Теплице игру Фридерика и засвидетельствовал, что «господин Шопен является одним из самых выдающихся пианистов, каких я когда-либо знал»<sup>27</sup>.

Однако письмо это, по существу, не принесло никаких результатов, потому что Фризен сослался на отсутствие придворного, которому непосредственно подчинена королевская капелла, и, видимо, Шопену не удалось завязать в саксонской столице интересовавшие его музыкальные связи. Следует подчеркнуть, однако, что в Дрез-

<sup>24</sup> Otaкар Hostinský. Chopin v Praze v roku 1829. «Dalibor», I, 1879.

<sup>25</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 99.

<sup>26</sup> Józef Powroźniak. Paganini. PWN, 1958, str. 80. См. также: Jaroslav Čeleda. Paganini a Praha. Praha, 1940.

<sup>27</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 101.

дене, так же как и в Вене, Шопен поторопился осмотреть знаменитую картинную галерею. Он побывал также в садах и парках, которыми славился Дрезден, а вечером 26 августа смотрел «Фауста», который шел в ознаменование 80-летия Гете, причем в антрактах исполнялись фрагменты из оперы Шпора, написанной на этот сюжет. «Страшная, но величественная фантазия», — так охарактеризовал Шопен трагедию Гете в письме к родным, сообщив им, что вскоре выезжает с друзьями во Вроцлав, а оттуда направляется домой. Перед отъездом из Дрездена Шопен виделся с первым капельмейстером саксонского двора Франческо Морлакки (1784—1841), к которому у него было письмо от Кленгеля. Морлакки познакомил его с пианисткой Антонией Пехвель, ученицей Кленгеля, и Шопен одобрительно отозвался о ее игре<sup>28</sup>.

Поездка эта, несомненно, принесла большую пользу Шопену. Он проверил свои силы как композитор и пианист-виртуоз, мастерство которого заслужило признание в Вене. Он познакомился с музыкантами, пользовавшимися европейской славой, но не ощутил их превосходства над собой. Он увидел картины великих мастеров, слушал музыку многих композиторов, проверил свое умение держаться в любом обществе и «будить повсюду обожанье», — а этим Фридерик всегда дорожил. Недаром в конце письма из Дрездена он подчеркнул, что не он отправится к Морлакки, а сам придворный капельмейстер зайдет за ним, чтобы вместе посетить панну Пехвель («*Jutro rano czekam na Morlacchiego, z nim pójdę do panny Pechwell. Nie ja do niego, lecz on do mnie przychodzi. Ha, ha, ha... Dobrej nocy!*»<sup>29</sup>). Здесь не могло быть и речи о каком-нибудь заискивании с той или с другой стороны. Но просто Фридерик, — «*notre charmeur*», как называли его родные и близкие, — очаровал этого ясноглазого итальянца с высоким лбом, годившегося ему в отцы, и тот, забыв о своем ранге придворного капельмейстера и отложив все дела, занялся юношей, обаяние которого чувствовали и Пиксис, прервавший занятия с учениками, чтобы побеседовать с Шопеном<sup>30</sup>, и увешанный орденами («*strasznie orderowy*») саксонский генерал с лицом, изуродованным шрамом от сабельного удара, и Черни, подолгу музицировавший с этим хрупким юношей еще до того, как венские газеты заговорили о гениальности польского гостя.

Шопен знал, что он нравится людям и как музыкант, и как блестящий, остроумный собеседник, знал, что многие женщины смотрят на него влюбленными глазами. И, судя по всему, Леопольдина Благетка была также равнодушна к нему. Но тогда, когда Шопен писал 3 октября 1829 г. свое письмо-исповедь Титусу Войцеховскому, он признавался, что хотя и подумывает о новой поездке в Вену, но вовсе не из-за этой красивой и одаренной девушки, «потому что у меня, быть может к несчастью, есть уже свой идеал, которому

<sup>28</sup> Там же, стр. 102, 103, 105.

<sup>29</sup> Там же, стр. 103.

<sup>30</sup> Там же, стр. 100.

я верно служу, не разговаривая с ним уже полгода, который мне снится, воспоминанием о котором стало *adagio* моего концерта, который вдохновил меня, чтобы написать сегодня утром этот вальсик, посылаемый тебе»<sup>31</sup>.

«Идеалом», о котором здесь идет речь, была Констанция Гладковская (1810—1889), учившаяся тогда в Варшавской консерватории, в классе итальянца Карло Соливы (1792—1851), который с 1821 г. был там профессором пения, а с 1827 г. также и директором. Именно под впечатлением этого юношеского чувства любви Шопен сочинил песню «Желание» (в первоначальной редакции), затем медленную часть фа-минорного концерта, о котором мы будем говорить дальше, и упоминаемый в письме к Войцеховскому вальс ре-бемоль-мажор, посмертно изданный, как уже говорилось, лишь в 1855 г. Больше, чем какой-либо другой из упоминавшихся нами вальсов, эта пьеса наделена чертами «поэзности», происхождение которых нетрудно понять из содержания цитировавшегося письма Шопена. В его творчестве вальс превращался в лирическую миниатюру, импульсом для создания которой служили интимно-романтические переживания, с поэтической возвышенностью воплощенные уже в первых тактах этого сочинения.

Биографы композитора, приводящие рассказ (кстати сказать, не вполне достоверный) о его увлечении Либуше в Душниках, а затем о чувстве, вспыхнувшем к Констанции Гладковской, говорят порой о «влюбчивости» Шопена. Если применить термин, появившийся в европейской литературе много лет спустя после смерти Шопена, термин, психологически точный и выразительный, то можно утверждать, что ему, так же как его величайшим современникам — Пушкину, Мицкевичу и Листу, — были присущи эти поиски романтического «идеала» в образе женщины, эти трагические заблуждения, определяемые словом «боваризм», вмещающим представление об иллюзорности этого идеала. Разве любовники Эммы Бовари обладали теми чертами, которыми она их наделяла? И разве хоть одна из женщин, которыми увлекался Шопен, сколько-нибудь была близка к идеалу, созданному воображением великого художника?

Перед смертью Гладковская сожгла все письма Шопена, и нам трудно судить об их отношениях, о которых много пишут, по-разному освещая их, авторы романов и повестей о композиторе<sup>32</sup>. Но приведенные нами юношески-восторженные слова из письма самого Шопена позволяют судить об искренности и чистоте его чувства. Некоторые черты характера, да и внешний облик Гладковской вызывают симпатию, и, вглядываясь в ее немного печальное лицо и задумчивые глаза, в головку с простой прической, так

<sup>31</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 107. Шопен впервые встретился с Гладковской на концерте 21 апреля 1829 г., устроенном Соливой.

<sup>32</sup> См., напр.: Janina Siwko wska. Pan Chopin opuszcza Warszawę. Warszawa, 1958.

непохожей на пышные куафюры артисток того времени, начинаешь понимать то чувство, которое 19-летняя Констанция вызывала в ее гениальном ровеснике, быть может, уже тогда инстинктивно постигшем формулу французского мудреца: «Не следует прикасаться к богам руками, ибо на пальцах остается позолота». Во всяком случае Фридерик вначале держался вдали от Констанции, которая появлялась в обществе и адъютантов цесаревича, и других поклонников. Можно сказать, что тогда в Варшаве существовали две Констанции: одна была талантливой, чуткой и музыкальной певицей, ценившей дарование Шопена и уже загоравшийся вокруг его имени ореол славы, другая, как бы «бессмертная возлюбленная», жила в его воображении. Сближение Фридерика с Констанцией началось с того, что он аккомпанировал ей, а затем, по ее просьбе, играл свои сочинения и импровизировал. Очень трудно представить себе все фазы этого романа, но есть все основания полагать, что уже в этом возрасте девизом Фридерика могло бы быть верленовское «De la musique avant toute chose...»

Во всяком случае следующее письмо к Титусу Войцеховскому — от 20 октября 1829 г. — уже почти целиком посвящено музыке. Шопен пишет, в частности, что бывает на музыкальных вечерах, которые устраивает у себя по пятницам варшавский пианист и композитор Юзеф Кшиштоф Кесслер (1800—1872), и слушает там квартеты и другие камерно-инструментальные ансамбли. Бегло упомянув о сочинениях Риса и Гуммеля, Шопен останавливается на последнем трио Бетховена (ор. 97, си-бемоль-мажор), признаваясь, что «давно уже не слышал ничего столь величественного». В этом же письме Шопен сообщает о предстоящем концерте скрипача Станислава Сервачиньского (1781—1860), которого он встретил у Кесслера, и о том, что на следующей неделе будет возобновлена опера Курпиньского «Дворец Люцифера».

Наиболее интересны те места данного письма, в которых Шопен сообщает о своих собственных сочинениях. Он обещает Войцеховскому, как только тот будет в Варшаве, «пару раз исполнить трио [g-moll]», пишет о том, как понравилась Эльснеру медленная часть концерта фа минор (заметим попутно, что здесь, так же, как и в предыдущем письме, Шопен называет эту часть *Adagio*, тогда как в окончательной редакции она получила темповое обозначение *Larghetto*). Что касается заключительной части, то Шопен пишет, что еще сам не вполне удовлетворен этим рондо и поэтому никому его не показывал. Из приписки к данному письму мы узнаем, что в этом месяце (вернее всего, в середине октября, потому что в предыдущем письме упоминания об этом еще не было) Шопен написал большой этюд — неизвестно, какой именно. Он подчеркивает, что написал его по-своему («w moim jednym sposobie»), возможно, противопоставляя его славившимся тогда этюдам Кесслера.

Но фраза эта, будучи сопоставлена с фразой о трио Бетховена, начало которой мы привели, — теперь переведем и ее окончание:

«там Бетховен глумится над всем миром»<sup>33</sup>, — не может не привлечь самого пристального внимания исследователя. Не прошел ли Шопен через очень краткий период искушения принять антитезу — художник и «весь мир»? Если даже и так, то шопеновское понимание этой антитезы, во всяком случае, нуждается в комментариях. Когда Шопен писал, что в своем гениальном творении «Beethoven sztydzi z całego Świata», то, конечно, имел в виду не народ, с творчеством которого он был так тесно связан, а «cały Świat», устанавливающий музыкальные вкусы и моду. Варшавский юноша-музыкант лучше понял новаторство Бетховена, чем иные венские «знатоки», и, приступая к осуществлению своего нового замысла, тоже решил бросить вызов «всему миру», понимая под этим выражением кастово ограниченные музыкальные круги тех филистеров, с которыми так ожесточенно сражался Шуман, сразу же увидевший в своем польском собрате надежного союзника в этой борьбе.

В начале письма, на котором мы так подробно остановились, Шопен извещает друга, что вечером того же дня, т. е. 20 октября, он опять уезжает из Варшавы — на этот раз в Великое княжество Познаньское, где собирается навестить свою крестную мать Анну Весёловскую, урожденную Скарбек, и ее мужа, Стефана Весёловского<sup>34</sup>, живших в своем имении Стшижево в Остшешовском уезде, на полпути между Калишем и Вроцлавом. Оттуда Шопен поехал в расположенный неподалеку Антонин — имение князя Радзивилла, который во время коронационных торжеств посетил семью композитора и лично пригласил его не только погостить в Антонине, но и поехать затем в Берлин и жить в его дворце<sup>35</sup>. К этой «панской милости», как выразился Шопен в своем письме, он отнесся скептически, но в Антонин поехал и провел там, как мы знаем, целую неделю.

В Антонине он был гостем упоминавшегося уже князя Антония Генрика Радзивилла (1775—1833), крупного политического деятеля, связанного родственными узами с прусским двором, и вместе с тем талантливого музыканта, которому Бетховен посвятил свою Увертюру ор. 115, а Мендельсон — первый струнный квартет. Судя по письму Шопена, посланному им тому же Титусу Войцеховскому по возвращении от Радзивилла, композитор остался очень доволен своим пребыванием в Антонине и задержался бы там еще дольше, «но мои дела, а в особенности мой Концерт, еще не законченный и

<sup>33</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 110—111.

<sup>34</sup> Карандашные портреты их обоих, набросанные Марией Водзиньской и находящиеся в настоящее время в фондах варшавского Общества имени Фридерика Шопена, воспроизведены в составленном Кристиной Кобылянской альбоме «Chopin w Kraju», str. 183.

<sup>35</sup> Не отсюда ли возникла ничем не подтверждаемая легенда о том, что Радзивилл оказывал материальную помощь семье Шопена? Ср.: Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956, стр. 290.

с нетерпением ожидающий завершения своего финала, заставили меня ускорить прощание с этим раем»<sup>36</sup>.

В этом «раю», как он шутливо пишет дальше, «были две Евы, молодые княжны»<sup>37</sup>. Одной из них — Элизе Радзивилл (1803—1834) — мы обязаны двумя альбомными зарисовками Шопена, отличавшимися, судя по мнению всех, видевших их, удивительным портретным сходством. Видимо, она более всех восхищалась музыкой Шопена, в особенности его фа-минорным полонезом, ноты которого он обещал послать ей из Варшавы. Что касается самого князя, то Шопен, как можно полагать, смотрел на него прежде всего как на музыканта, а не как на вельможу, принадлежавшего к одному из знатнейших родов Польши. Когда Шопен гостил у Радзивилла, тот был уже близок к завершению своей музыки к гетевскому «Фаусту», работу над которой он начал почти десять лет тому назад. Лист назвал впоследствии партитуру этого произведения Радзивилла «прекрасной», а его самого «замечательным композитором» (*compositeur remarquable*), отозвавшись очень лестно о его музыке к «Фаусту»: «Своей глубокой близостью к строю чувств эпохи создания первой части этой поэмы она, нам кажется, превосходит другие подобные современные попытки»<sup>38</sup>.

Шуман, писавший об этой музыке также после смерти Радзивилла (но значительно раньше Листа), отозвался о ней более критически, отметив, в частности, «чрезвычайно беспомощную инструментовку увертюры» (Радзивилл не сочинял этой увертюры, а оркестровал до-минорную квартетную фугу Моцарта), но признав «достоинства, присущие отдельным местам» музыки Радзивилла<sup>39</sup>. Интересно сопоставить с этим то место из письма Шопена, где он пишет о владельце Антонина:

«Ты знаешь, как он любит музыку. Показывал мне своего Фауста, и я нашел так много вещей, настолько хорошо задуманных, даже гениальных, что этого я никогда не мог ожидать от заместника. Среди прочих есть там одна сцена, в которой Мефистофель искушает Гретхен, играя на гитаре и распевая под ее окном, а одновременно слышно пение хора из соседнего храма; этот контраст производит большое впечатление в исполнении; в рукописи видно, что вокальная партия сочинена искусно, а еще более — дьявольский аккомпанемент к очень строгому хору. Из этого ты можешь составить себе представление о его принципах понимания музыки; при том он настоящий глюкист. Сценическая музыка имеет для него значение постольку, поскольку она рисует ситуацию и чувства —

<sup>36</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 112. Пребывание Шопена в Антонине послужило сюжетной основой повести: Gustaw Wojanowski. *Tydzień w Antoninie*. Warszawa, 1957.

<sup>37</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 113. Об Элизе Радзивилл см.: Oswald Baer. *Prinzess Elisa Radziwill*. Berlin, 1908.

<sup>38</sup> Ф. Лист. *Указ. соч.*, стр. 290.

<sup>39</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I. Leipzig, 1883, S. 318—319.

поэтому даже увертюра не имеет финала, а переходит в интродукцию, и оркестр все время остается за сценой, чтобы не было видно движения смычков и усилий духовых инструментов»<sup>40</sup>.

Этот отрывок в высшей степени интересен, так как позволяет судить об интересе Шопена к музыкально-сценическому произведению и к возможности использования в них драматургических контрастов. Но все же здесь напрашивается предположение, что высказывание о «гениальных» местах в музыке князя явилось результатом не столько ее непосредственного воздействия на Шопена, сколько того внимания, которое он встретил в Антонине. Ответом на это внимание было посвящение соль-минорного трио Радзивиллу, который поспешил поблагодарить композитора письмом, содержащим повторение приглашения в Берлин<sup>41</sup>. В Антонине Шопен написал до-мажорный полонез для виолончели с фортепьяно, чтобы младшая дочь князя — Ванда, которой он дал несколько уроков, могла исполнять его вместе с отцом, хорошо игравшим на виолончели. В следующем году Шопен дописал интродукцию к этому полонезу, о котором он сам выразился, что там «нет ничего, кроме блёсток, — для салона, для дам»<sup>42</sup>. Опубликовал он эту пьесу, совсем не заслуживающую такого пренебрежительного отзыва, в 1833 г., посвятив ее австрийскому виолончелисту и композитору Йозефу Мерку (1795—1852), с которым Шопен встречался еще в Вене.

На обратном пути в Варшаву Шопен остановился на один день в Калише. 14 ноября, вскоре по возвращении домой, он написал Войцеховскому о своих впечатлениях от пребывания в Антонине, сообщив, в частности, что Радзивиллы приглашают его на май в Берлин и что это не помешает ему зимой опять поехать в Вену — видимо, Шопена привлекали открывшиеся там возможности исполнения и издания его произведений. Это письмо, датированное 14 ноября, представляет для нас особенный интерес потому, что содержит сведения не только о планах композитора на следующий год, но и о сочиненных им «паре этюдов». (Napisałę parę exercissów). Из этого письма мы узнаем также о концертах Сервачиньского и Кесслера, исполнявшего ми-мажорный концерт Гуммеля, а также о неудачной новой постановке «Дворца Люцифера» Курпиньского. Шопен по-прежнему внимательно следит за варшавской музыкальной жизнью и хочет, чтобы его друг был au courant de tout<sup>43</sup>.

Именно в этом письме Шопен упоминает о зарисовках, сделанных Элизой Радзивилл («dwa razy mie w sztambuchu zrobila i ile mi iudzie gadali, bardzo podobnie»). К тому же 1829 г. относится и та большая серия портретов Шопена и его близких, о которой он пи-

<sup>40</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 112.

<sup>41</sup> Там же, стр. 111.

<sup>42</sup> Там же, стр. 112.

<sup>43</sup> Там же, стр. 113—114.

сал Войцеховскому еще 3 октября 1829 г. Портреты эти писал маслом друг семьи Шопенов, варшавский художник Амброжий Мирошевский (1800—1879), запечатлевший самого композитора, его отца, мать, сестер Людвигу и Изабеллу, а также Живного. Все эти портреты, воспроизводившиеся в разное время в книге Мечислава Карловича, в собрании писем Шопена, выпущенном Генриком Опеньским в 1937 г., а в последнее время (уже по репродукциям) — в упоминавшемся альбоме «Шопен на родине», составленном Крыстиной Кобылянской, погибли в Варшаве во время второй мировой войны.

Итак, по приезде в Варшаву Шопен продолжал работать над задуманной им серией этюдов, которую он закончил уже после того, как покинул родину. Что касается концерта фа минор, изданного впоследствии как Второй концерт ор. 21 (хотя и был написан раньше так называемого Первого концерта ор. 11), то он был завершен уже в 1829 г., так как 23 декабря этого года «Kurjer Warszawski» писал: «Произведения г. Шопена, без сомнения, отмечены печатью великого гения; к числу новых его произведений принадлежит Концерт фа минор, достойный того, чтобы его поставить наряду с произведениями первейших музыкантов Европы». Заметка, в которой мы находим приведенные слова, появилась в связи с выступлением Шопена 19 декабря в сборном концерте Варшавской «Ресурсы», где он аккомпанировал певцу Копелло и в заключение вечера импровизировал на различные темы, между прочим, на одну из тем незадолго до того поставленной в Варшаве комической оперы «Крестьянин-миллионер» австрийского композитора Йозефа Дрехслера (1782—1852)<sup>44</sup>. В этом концерте принимал участие и талантливый польский скрипач Юзеф Белявский (1795—1837), вместе с которым Шопен и в дальнейшем не раз появлялся на концертной эстраде. Видимо, искусство Белявского отличалось чертами, привлекавшими Шопена.

По поводу замечания газеты «Kurjer Warszawski», поставившего фа-минорный концерт Шопена в один ряд «с произведениями первейших мастеров Европы», нужно сказать, что такая оценка не только не была преувеличением, как это казалось некоторым варшавским скептикам, признававшим только западноевропейских гастролеров, а, наоборот, свидетельствовала о чрезмерно лестном мнении о творчестве этих «первейших мастеров». Действительно, наиболее «репертуарными» концертами для фортепьяно, написанными в те годы, были концерты Гуммеля, Калькбреннера, Мошелеса, Риса и Филда (напомним попутно, что концерт Шумана появился в последние годы жизни Шопена, а концерт Листа — уже после его смерти). Сейчас для нас совершенно очевидно, что все эти концерты (и даже концерты Вебера, созданные тогда, когда

<sup>44</sup> «Kurjer Polski», 20 декабря 1829 г. Ср.: «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 114.

Шопен был в младенческом возрасте), не могут идти ни в какое сравнение с концертами Шопена и что фа-минорный концерт юного варшавского мастера был наиболее значительным произведением мировой музыкальной литературы, созданным в этом жанре после Пятого бетховенского концерта, от времени создания которого его отделяло ровно 20 лет.

По свидетельству Листа, именно фа-минорному концерту Шопен «отдавал явное предпочтение и часто исполнял»<sup>45</sup>. Отголоски настроений и образов этого концерта мы находим и в других произведениях композитора, которыми он особенно дорожил, в особенности в небольшой пьесе «Lento con gran espressione», в некоторых изданиях называемой ноктюрном<sup>46</sup>, хотя ранние автографы этой пьесы такого заголовка не имеют, примером чему могут служить запись ее в альбоме Марии Водзиньской и воспроизведенная Ю. А. Кремлевым рукопись, хранящаяся в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде<sup>47</sup>. Кремлев указывает, что вторая тема первой части фа-минорного концерта «послужила Шопену материалом для юношеского ноктюрна *cis-moll*»<sup>48</sup>. Тематические связи этой небольшой пьесы с концертом Шопена этим не ограничиваются, так как мы находим в ней реминисценции из первой части финала и песни «Желание»<sup>49</sup>, что вполне естественно, потому что и эта песня и Концерт создавались тогда, когда Шопен считал, что нашел свой «идеал».

Ю. А. Кремлев, чутко постигший романтическое обаяние фа-минорного концерта, все же критически относится к «этому, также еще незрелому, сочинению Шопена»<sup>50</sup>. Вряд ли, однако, эпитет «незрелый» может быть применен к этому произведению, о первой части которого Кремлев говорит, что она, «как и крайние части сонаты *c-moll*, обнаруживает известную незрелость, робость Шопена во владении крупной формы», замечая также, что и здесь «движение тональностей и планировка формы все же остаются пассивными»<sup>51</sup>. Однако, если художественное произведение оказывает громадное эмоциональное воздействие, а искусствоведческий анализ обнаруживает те или иные недостатки формы, то на это можно либо ответить общеизвестной фразой «тем хуже для формы», либо пересмотреть принципы, положенные в основу этого анализа.

«По трактовке жанра, а также по общей лирической окраске, концерты Шопена близки к концертам Моцарта. Это не драматические соревнования солирующего инструмента с оркестром, как

<sup>45</sup> Ф. Лист. Указ. соч., стр. 86.

<sup>46</sup> См. напр.: *Fryderyk Chopin. Dzieła wszystkie, t. XVIII. Drobne utwory. PWM, 1955, str. 51.*

<sup>47</sup> Ю. А. Кремлев. *Фридерик Шопен. Л., 1949, стр. 214—215.*

<sup>48</sup> Там же, стр. 234.

<sup>49</sup> *Kornelja Parnasowa, Album Fr. Chopina. Przypiski.*

<sup>50</sup> Ю. А. Кремлев. Указ. соч., стр. 235.

<sup>51</sup> Там же, стр. 234.

концерты Бетховена; это не фортепьянно-оркестровые симфонические поэмы, как концерты Чайковского и Рахманинова. По существу, это камерно-виртуозные пьесы, в которых главенствующая роль принадлежит фортепиано», — пишет другой советский исследователь творчества Шопена, А. А. Соловцов<sup>52</sup>. Конечно, из всех зарубежных мастеров Моцарт был ближе всего Шопену. Но, «благоговейно чтя гений Моцарта», как засвидетельствовал Лист<sup>53</sup>, Шопен в высшей степени своеобразно воспринимал музыку великого зальцбургца и, как мы можем догадываться, прозревал в ней те черты поэмности, которыми насыщал свои произведения. Впрочем, не только Шопен понял, что в творчестве Моцарта уже пробиваются ростки романтического направления, а и русский поэт, писавший «Моцарта и Сальери» примерно тогда же, когда Шопен завершал работу над следующим фортепьянным концертом: то была болдинская осень Пушкина и последняя варшавская осень Шопена...

Характеристика концертов Шопена как «камерно-виртуозных пьес» подтверждается еще и тем, что одно из прижизненных изданий фа-минорного концерта (брейткопфовское) имеет заголовок: «Second Concerto pour le Piano. Avec accompagnement de l'orchestre ou avec Quintuor». Одним из импульсов для написания концертов Шопена была мысль о поездках, которые он собирался предпринять в 1830 г. Но хотя он, по опыту своих выступлений в Вене, знал, что такого рода крупные сочинения приходится исполнять в больших помещениях (большей частью в театрах), тем не менее для обоих своих концертов композитор избрал жанр, близкий скорее всего к поэме.

Приступая к работе над концертом фа минор, Шопен уже имел достаточно серьезный опыт создания концертных пьес для фортепьяно с оркестром. Он знал также десятки фортепьянных концертов зарубежных авторов и, бесспорно, тот до-мажорный концерт Францишка Лесселя, о финале которого Тадеуш Струмилло справедливо заметил, что он «непосредственно предвещает стиль ранних мазурок Шопена»<sup>54</sup>. Важно, однако, отметить, что уже в этом произведении Лесселя, значение которого в истории польской музыки оценено еще далеко не в полной мере, проявилось стремление не только к ладовому своеобразию, но и к орнаментальной кантиленности, придающей особую выразительность пассажной технике, никогда не применявшейся Лесселем лишь для придания виртуозного блеска его, насколько нам известно, немногочисленным фортепьянным сочинениям. В этом отношении очень поучительны не только рондо, но и первые две части концерта Лесселя.

<sup>52</sup> А. Соловцов. Фридерик Шопен. М., 1960, стр. 314.

<sup>53</sup> Ф. Лист. Указ. соч., стр. 390.

<sup>54</sup> Tadeusz Strumillo. Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej. PWM, 1956, str. 113.

Анализируя концерты Шопена, исследователи часто указывают на те или иные «заимствования» технических приемов или даже отдельных оборотов. Нет надобности говорить, что *loci communes*, которые можно найти у любого композитора, сравнивая те или иные его произведения с произведениями его современников, ровным счетом ничего не доказывают. Здесь правильнее даже говорить не только о композиторах, а вообще о мастерах. Существовал только один Леонардо да Винчи, являющийся такой же высочайшей вершиной изобразительного искусства, как Моцарт — музыкального. И, тем не менее, среди произведений обоих мастеров существуют *dubia*. Если листы Матиаса Грюневальда порой метились известной всему миру монограммой AD, то люди, занимавшиеся такого рода фальсификацией, вероятно, считали, что создатель Изенгеймского алтаря, ужасающего величия которого они не понимали, умело подражает Дюреру, и этим можно воспользоваться в коммерческих целях. Но хотя среди авторов довольно многочисленных картин и рисунков, приписывавшихся Леонардо, не было ни одного гения, тем не менее атрибуция подавляющего большинства этих произведений вызвала жаркие споры, во время которых не раз произносилось имя творца «Тайной вечери». Следовательно, можно было почти в совершенстве овладеть техникой (конечно, не до ее потаеннейших глубин) и манерой письма великого мастера, но это еще не означало, что тем самым можно было стать гением. С другой стороны, и Леонардо вырос не из пустоты, и в его творчестве можно проследить национальные традиции итальянской школы, что, кстати сказать, не умаляет его величия, а скорее наоборот, еще более возвышает эту исполинскую фигуру как создателя бессмертных творений, обобщившего в них стремления и беспокойные искания целой эпохи.

Существуют и произведения, приписывавшиеся Моцарту и Шопену, но в действительности написанные не ими. Техникой и манерой этих мастеров можно было, следовательно, в той или иной мере овладеть. И можно также говорить о том, что они взяли от своих предшественников и старших современников. Но разве своеобразие творчества Моцарта и Шопена определяется отдельными мелодическими и гармоническими последовательностями, позволяющими говорить о каких-то «заимствованиях»? Нет, это своеобразие нужно искать прежде всего в поэтике художественного творчества, в той стройной системе связанных и перекликающихся между собой образов, которая воплощает идею, побуждающую мастера создавать свои произведения. Не будем упрощать задачи, ибо очень трудно непосредственно связать между собою «Тайную вечерю» и Фаетии Леонардо, если не постичь всей сложности и многогранности его облика как мыслителя-гуманиста, художника и человека. В творчестве каждого подлинного мастера проблемы эстетические, этические и социальные неотделимы. Нельзя забывать этого, говоря и о поэтике Шопена.

Принципы его поэтики и стиля в период работы над обоими концертами были уже в полной мере определившимися, зрелыми и своеобразными. В фактуре партии солирующего инструмента мы найдем, разумеется, такие ставшие в то время общеупотребительными приемы, как октавное и терцовое удвоение мелодии, гармонические фигурации в сочетании с мелодическими, гаммообразные пассажи и т. п. Но вместе с тем виртуозно-пианистическое начало нигде не выступает на первый план, хотя арсенал средств инструментальной выразительности чрезвычайно велик и, подчиняя их поэтическому замыслу произведения, Шопен делает новые открытия...

В сонатном аллегро (написанном в темпе *Maestoso*), которым начинается фа-минорный концерт, Шопен пользуется принципом изложения тематического материала, известным под названием двойной экспозиции и закрепившимся еще в творческой практике венских мастеров. Исходя из этого принципа, Шопен поручил первые 70 тактов оркестру, который в сжатом виде проводит все темы данной части, появляющиеся затем в более развитом и орнаментально обогащенном виде у солирующего фортепьяно.

Появлению первой темы у фортепьяно предшествует пассаж, стремительно проносящийся через все регистры клавиатуры, после чего из самого низкого из них медленно поднимается волна, на гребне которой плавно звучит первая тема. С такой регистровкой мы не раз еще встретимся в произведениях Шопена, который часто предваряет появление кантилены начинающимся в низком регистре и охватывающим большой диапазон восходящим движением в партии левой руки.

Как известно, этот прием вслед за Шопеном применяли очень многие композиторы, оценившие не только достигаемое этим путем колоритное сопоставление различных регистров, но и гармоническую полноту звучания, возникающую благодаря применению педали, на которой задерживаются нижние звуки.

Что касается главной партии концерта, то она складывается из нескольких тематических зерен: первое из них состоит из характерного нисходящего хода на большую сексту (затем она «сжимается» до уменьшенной квинты) и последующего поступенного подъема. Нетрудно заметить, что затем Шопен пользуется обратной имитацией этого мотива, а образующийся в результате этого секстовый взлет расширяет затем до октавы и даже до малой ноты (вершина которой, впрочем, играет роль только верхней вспомогательной по отношению к основному звуку). Другое зерно представляет собою нисходящее поступенное движение мелодии от доминанты к вводному тону (т. е. в диапазоне сексты) с «опеванием» тоники. Это тематическое образование служит основой для последующего развития как в среднем голосе, так и в мелодии, обрастающей тончайшей орнаментальной вязью. Все отмечавшиеся нами ладовые особенности музыки Шопена, включая элементы пе-

ременности, налицо уже в самом начале как первой, так и второй экспозиции первой части, причем тембр струнной группы, которой поручено сопровождение солирующей партии, удивительно гармонирует с ее лирическим характером.

Тематические элементы главной партии Шопен мастерски разрабатывает в связующей партии, представляющей собою непрерывный поток пассажей, интонационная структура которого, а отчасти и фактура — с «поющими средними голосами» — определяет его поэтическую напевность, отесняющую даже в наиболее виртуозных произведениях Шопена традиционную для того времени «брильянтность» на второй план. Побочная партия, которую можно охарактеризовать как типичную шопеновскую кантилену, расцвечивается так же, как и главная партия, орнаментами, импровизационная причудливость которых, однако, при более внимательном рассмотрении оказывается мнимой, так как анализ всегда обнаруживает закономерность этих мелодических узоров, наличие в них опорных звуков, объясняемых логикой тематического развития и очень прочными интонационными связями с материалом экспозиции. Не менее примечательна в этом отношении и разработка, отличающаяся интонационным богатством и разнообразием приемов развития, в котором активно участвует и симфонический оркестр.

Насколько мы можем судить по сохранившимся автографам, Шопен придавал особенное значение именно струнной группе, певучую выразительность которой он высоко ценил. Как нам приходилось уже отмечать, фактура некоторых фортепьянных сочинений Шопена вызывает представление об ансамбле струнных инструментов.

Именно в оркестре настойчиво звучит начальный мотив главной партии, последовательно поручаемый различным инструментам. В связи с этим реприза главной партии является, по существу, не более, чем ее четырехтактной реминисценцией. Уже здесь, таким образом, до известной степени предвосхищается конструкция сонатных аллегро си-бемоль-минорной и си-минорной фортепьянных сонат Шопена, где вообще в репризе опущены главные партии и торжествует лирика побочных партий. Укажем еще на одну особенность репризы первой части фа-минорного концерта: здесь, так же как и в экспозиции, побочная партия изложена в параллельном мажоре. Заслуживает также внимания оркестровая канцовка коды, в которой после сильного нарастания, подготовленного раскатами литавр, вновь, так же как в начале первой экспозиции, звучит у струнных лирический, но окрашенный скрытым драматизмом первый мотив главной партии, приобретающий, несмотря на его сжатие в репризе, значение стержневой темы данной части концерта.

О второй части концерта, о замысле которой Шопен упоминал в цитированном письме к Войцеховскому, Лист заметил: «Вся

эта часть — идеал совершенства»<sup>55</sup>. Часть эта очень невелика по объему — меньше ста тактов, и нередко ее рассматривают как «музыкальный портрет Констанции Гладковской». Вернее было бы говорить, разумеется, о том облике «идеала», который возник в поэтическом воображении Шопена и затем воплотился в этом *Larghetto*, связанном не только интонационно, но и тематически с предшествующей частью, в частности, с ее побочной партией, — нам важно отметить эту связь как одно из доказательств целостности замысла концерта.

Приемы орнаментального мелодического развития у Шопена чрезвычайно разнообразны: широкие арпеджированные пассажи чередуются с гаммообразными (диатоническими и хроматическими) ходами, различными видами «окутывания» звуков верхними и низкими вспомогательными, наконец, с репетициями, и причудливые орнаменты мелодии нередко предваряют появление плавной, распевной кантилены. Совершенно очевидно, что такая прихотливость мелодического развития, далекого от традиционных норм, уже в этот период творчества Шопена настойчиво требовала расширения привычных метроритмических рамок и развития ставшего знаменитым шопеновского *rubato*. Применяя этот прием, сам мастер, как вспоминали впоследствии музыканты, слышавшие его игру, сохранял ритмическую точность в аккомпанементе, а мелодию артикулировал свободно и выразительно.

Не только Лист, отзыв которого мы уже приводили, но и Шуман<sup>56</sup> и многие другие композиторы, пианисты и музыкальные критики восторгались медленной частью фа-минорного концерта. «Это одна из самых теплых страниц шопеновской музыки», — пишет А. А. Соловцов об этом *Larghetto*<sup>57</sup>. И только Анри Биду, автор изобилующей всевозможными нелепостями (включая грубые фактические ошибки) книжки о Шопене<sup>58</sup>, осмелился глумиться над вдохновенной медленной частью фа-минорного концерта, позволив себе ее поэтические орнаменты назвать «несметным количеством искусственных волос». Вряд ли есть надобность полемизировать с человеком, пытающимся отступить от того остроумия, которым с давних пор славятся французские писатели, возместить дешевым зубоскальством. Можно лишь заметить, что г-ну Биду и ему подобным следовало бы посоветовать быть более осмотрительными в выборе тем для такого рода зубоскальства и во всяком случае исключить из их числа великие творения искусства.

В статье Шумана о концертах Шопена, появившейся в 1836 г., говорится о глубоком национальном своеобразии всех ранних произведений польского мастера (*Solch Gepräge der schärfsten Nationa-*

<sup>55</sup> Ф. Лист. Указ. соч., стр. 86.

<sup>56</sup> Robert Schumann. *Op. cit.*, S. 162.

<sup>57</sup> А. Соловцов. Фридерик Шопен, стр. 317.

<sup>58</sup> Henri Bidou. *Chopin. P.*, 1925.

lität tragen sämtliche frühere Dichtungen Chopin's<sup>59</sup>. Это своеобразие ярко ощущается и в финале фа-минорного концерта, построенном по тому принципу, который был найден Шопеном еще в финале фортепьянного трио. Вся заключительная часть концерта, подобно финалу трио, воспринимается как народно-танцевальная сцена, характер которой определен начальной ремаркой автора: «просто, но изящно» (*semplice ma graziosamente*). Как уже не раз отмечалось исследователями творчества Шопена, в финале концерта преобладают ритмы мазурки.

Итак, возвращаясь к вопросу о поэтике Шопена, можно уже сделать некоторые выводы. Личное начало играет в сфере образов, обусловленной этическими и эстетическими стремлениями композитора, значительную роль. Но здесь правильнее говорить о романтически-облагороженном воплощении этого личного начала, а не об индивидуалистической замкнутости. В музыке Шопена звучит романтическая мечта о чувствах, возвышающих человека, раскрываются образы поэтической взволнованности, рожденной его личными переживаниями, мыслями о любви, созерцанием природы, кажущейся особенно прекрасной именно тогда, когда он находится во власти этой любви. Но герой шопеновских произведений не отгораживается от окружающей его действительности, потому что он любит родной народ, гордится им и никогда не противопоставляет себя ему (в отличие от «загадочных» и «непонятных» персонажей реакционной романтики), а, наоборот, в единении с ним находит источник своей силы и жизнелюбия, воспринимаемого в музыке Шопена как национальная черта польского народа — и об этом мы вправе говорить, делая попытку определить своеобразие шопеновской поэтики.

Танцевальность финалов циклических произведений Шопена — вовсе не прием построения крупной формы, а принцип ее композиционного завершения, обусловленный замыслом произведения, который можно было бы сформулировать так: от личного к народному. Принцип этот с достаточной четкостью определился в фортепьянном трио и утвердился в произведениях Шопена для фортепьяно с оркестром, включая оба концерта. Так называемый Первый концерт (ми минор, ор. 11), опубликованный на три года раньше фа-минорного, но созданный несколько позже его<sup>60</sup>, служит доказательством той последовательности, с которой Шопен проводил в жизнь этот принцип.

Так же, как и в фа-минорном концерте, здесь нет специфической виртуозности, возводимой в самоцель. Богатые и разнообразные средства пианистической выразительности здесь вновь подчинены образному строю произведения, в первых двух частях которого, на-

<sup>59</sup> Robert Schumann. *Op. cit.*, S. 164.

<sup>60</sup> В сообщении, появившемся в варшавской прессе о первом авторском исполнении концерта ми минор, он называется Вторым. См. «*Kurjer Warszawski*», 23 сентября 1830 г.

чиная с двойной экспозиции сонатного аллегро, преобладают лирико-драматические настроения. Ю. А. Кремлев справедливо отмечает, что, «несмотря на использование Шопеном ряда интонационных традиций западноевропейской музыки, великолепная мелодика обеих тем первой части концерта е-moll отличается глубоко славянским характером своей пластической и задушевной напевности»<sup>61</sup>. В подтверждение того, что на Шопена оказали воздействие некоторые его старшие современники, Кремлев, так же как и Яхимецкий<sup>62</sup>, приводит отрывок из ля-минорного концерта Гуммеля ор. 85, делая совершенно правильный вывод: «Но, несмотря на элементы сходства, шопеновская мелодика (согретая теплотой переживаний и великолепно развивающаяся) несравнимо выше мелодики Гуммеля, слегка жеманной и суховато чувствительной»<sup>63</sup>.

Такие отдельные, зачастую случайные «элементы сходства» можно обнаружить и в медленной части ми-минорного концерта, которой Шопен дал название «Romanse» и темповое обозначение *Larghetto*. «Оно не мощное, а скорее романсовое, спокойное, меланхолическое и должно производить впечатление ласкового взгляда, устремленного на место, рождающее тысячи приятных воспоминаний.— Это какое-то раздумье в прекрасную весеннюю пору, но при луне. Поэтому я дал аккомпанемент с *сурдинами*, т. е. поручил его скрипкам, приглушенным чем-то вроде гребешков, которые, прижимаясь к струнам, придают им какой-то носовой, серебристый тембр», — писал композитор Титусу Войцеховскому 15 мая 1830 года<sup>64</sup>. Письмо это, помимо авторской характеристики Романса из данного концерта, должно привлечь наше внимание еще и потому, что свидетельствует об интересе Шопена к тембральной краске оркестрового звучания. Впрочем, суждения об инструментовке встречаются и в других письмах Шопена. Так, 10 апреля 1830 г. (эту дату Шопен сопроводил пометкой «Годовщина смерти Эмили!» — видимо, память об утрате, которую тяжело переживала вся семья, сохранилась надолго) он писал тому же Войцеховскому по поводу варшавской премьеры оперы Россини: «Граф Ори хорош, в особенности инструментовка и хоры»<sup>65</sup>.

В своих произведениях, написанных для фортепьяно с оркестром, Шопен, конечно, ставил перед собой определенные задачи и в области инструментовки. Однако концерты его обычно исполняются в оркестровых редакциях Таузига, Клиндворта, Балакирева, Корто, хотя эти редакции не в полной мере раскрывают замысел Шопена. Ми-минорный концерт незадолго до смерти переоркестровал, стараясь сохранить все особенности шопеновского стиля, польский композитор Тадеуш Зигфрид Кассерн (1904—1957).

<sup>61</sup> Ю. А. Кремлев, Указ. соч., стр. 238.

<sup>62</sup> Z. Jachimiecki, Chopin, str. 231.

<sup>63</sup> Ю. А. Кремлев, Указ. соч., стр. 238—239.

<sup>64</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 124.

<sup>65</sup> Там же, стр. 121.

Если в фа-минорном концерте *Larghetto* написано в параллельном мажоре, то для Романса ми-минорного концерта композитор избрал одноименный мажор. Несмотря на обилие орнаментики, эта часть действительно носит песенно-романсовый характер, причем стремительные пассажи, в большинстве случаев снабженные пометкой *leggierissimo*, как бы окутывают призрачной дымкой выступающую на первый план кантилену, — в полном соответствии с изложенным в приведенном нами отрывке из письма композитора, который хотел сочетать лирические раздумья с созерцанием пейзажа, озаренного лунным светом.

Но и в этом концерте, так же как и в фа-минорном, финал задуман как народно-танцевальная сцена. Открывается она задорным, размашистым краковяком. Это — первая тема двухтемного рондо. С ее ритмической напористостью контрастирует лиризм второй темы, мелодические очертания которой близки к первой теме *Allegro* фа-минорного концерта. Однако и эта вторая тема содержит элементы танцевальности, получающие развитие в Рондо, отличающемся композиционной стройностью и спаянностью образов, воплощение которых потребовало от композитора расширения круга средств выразительности. И в этом отношении можно говорить о связи Шопена с демократическими пластами отечественной музыкальной культуры. Так, например, сложность гармонических сочетаний в ми-минорном концерте нередко объясняется смелым применением органичных пунктов, широко распространенных, как известно, в практике народно-инструментального музицирования. Значительную роль в обогащении гармонического языка обоих концертов Шопена сыграла и хроматизация музыкальной ткани, зачастую обусловленная факторами переменности и вызвавшая появление альтерированных септаккордов, примененных с предельной выразительностью.

Наконец, говоря о концертах Шопена, нельзя не подчеркнуть еще раз новаторский характер их инструментальной фактуры, в которой гармония дана преимущественно в фигурационном, а не в аккордовом изложении. Эта «воздушность» звучания присуща многим местам солирующей партии, избобилующей мелизмами, которые не только выполняют орнаментальные функции, но и расширяют границы лада. Гораздо более компактна фактура финалов обоих концертов, подчиненная замыслу этих частей, о котором мы уже говорили. Но и в предшествующих частях встречаются мощные аккордовые звучания, возникающие уже не как эпизоды масово-танцевальных сцен, развертывающихся в финалах концертов, а как патетические кульминации эмоционального подъема. В качестве примера укажем хотя бы на такты 43—45 Романса ми-минорного концерта.

Нельзя пройти и мимо вопроса об аппликатуре фортепьянных партий шопеновских концертов, сильно отличающихся от модных в то время виртуозных произведений знаменитых пианистов, от

музыки которых, как удачно выразился один из критиков нашего времени, «пахло клавишами». Если иногда приходится слышать по поводу тех или иных произведений Шопена, что они «неудобны» для исполнения, то это потому, что, будучи глубоко пианистичными, связанными с природой и колористикой инструмента, они задуманы прежде всего как произведения музыкальные, а фортепьяно рассматривается композитором как средство их воплощения, причем клавиатура у Шопена никогда не диктует не только содержания музыки, но даже построения пассажа. Многие прижизненные издания фортепьянных сочинений Шопена вышли в свет с авторскими аппликатурными пометками, сплошь и рядом являвшимися результатом поисков композитора, стремившегося разрешить вопрос: какие приемы нужны для того, чтобы инструмент звучал именно так, как того требует музыкальное содержание данного эпизода, данной фразы, данного пассажа? Над вопросами такого рода Шопену приходилось задумываться часто, так как он придавал особенное значение игре legato, той кантиленной задушевности, которая составляет отличительную черту польской, да и других славянских исполнительских школ.

Напомним, что польские музыканты, в частности Мохнацкий, особо отмечали певучесть игры Шимановской, что именно напевностью игры Дусика восторгался Томашек (кстати сказать, в искусстве импровизации не уступавший Гуммелю), у которого учился Вюрфель, увлекавший своей игрой юного Шопена и своих варшавских учеников, включая Феликса Островского. «Помимо беглости и всего прочего, что требует техника игры на клавиатуре, г-жа Шимановская добилась того, что овладела искусством более редким, более трудным для достижения, искусством заставить петь свой неблагодарный инструмент», — писала русская пресса после одного из выступлений польской пианистки<sup>66</sup>. Это «трудное для достижения искусство» Шопен довел до высшей степени совершенства, продолжая национальные традиции отечественной музыки, первым классиком которой ему суждено было стать. И одним из отличительнейших свойств его творчества сделалась близость к ритмике народного танца и к мелодике народной песни, кантиленная выразительность которой наполнила не только лирические миниатюры Шопена, но и крупные сочинения виртуозного плана.

Все эти сочинения возникли еще в тот период, когда Шопен жил в Варшаве, где осенью 1830 г. он начал работать еще над одним произведением для фортепьяно с оркестром — «Большим блестящим полонезом»<sup>67</sup>, законченным, однако, уже на чужбине и изданным вместе с досочиненным позже вступлением (*Andante spianato*) лишь в 1836 г. в качестве оп. 22. Это — первый замысел

<sup>66</sup> «*Journal de St.-Petersbourg*», 31 марта (12 апреля) 1827 г., № 39, стр. 160.

<sup>67</sup> См. письмо к Войцеховскому от 18 сентября 1830 г. «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», т. I, стр. 138.

большого полонеза с яркими героическими эпизодами, которые, видимо, были творческим откликом композитора на беседы с друзьями-патриотами, выражавшими уверенность в близости решающих битв за освобождение родины. Есть веские основания полагать, что в 1830 г., еще до отъезда из Варшавы, Шопен приступил к созданию ноктюрнов, вошедших впоследствии в ор. 9 и ор. 15. К этому времени, возможно, относятся и мазурки ор. 6 и ор. 7, хотя существуют предположения, что они были закончены лишь в 1831 г.

Зато с полной уверенностью мы можем утверждать, что, помимо двух уже названных песен, Шопен сочинил на родине еще по крайней мере пять песен, так как все эти песни были вписаны им в альбом Эмили Эльснер. Четыре песни — «Вестница» (Posel), «Воин» (Wojak), «Гулянка» (Hulanka) и «Чары» (Czary) — написаны на слова того же Витвицкого, пятая — «Прочь с моих глаз» (Precz z moich oczu) — на слова Мицкевича. Данный жанр, следовательно, продолжал привлекать внимание композитора. В «Гулянке» слышится ритм танцевальной поступи. Это — сценка, в которой пение прерывается пляской, и своеобразие ее ощущается не только в интонационном строе, но и в фактуре фортепьянной партии, имитирующей звучание сельского «оркестра».

«Вестница» (так в тексте названа ласточка — вестница весны) полна безыскусственного очарования, и мелодия этой песни поэтически гармонирует с сопровождением, в котором возникают простые, но выразительные наигрыши. Совершенно в ином плане написана песня «Воин», насыщенная тревожным драматизмом, подчеркнутым фанфарными звучаниями в аккомпанементе, где слышится и ритм конской скачки, возникающий как бы в ответ на призыв воина к своему коню — устремиться на врага. Лирическим контрастом здесь служит прощание патриота с отцом, матерью и сестрами, — и вновь раздается трубный клич и конский топот. Как осязаема связь этой музыки с настроениями друзей Шопена, готовившихся поднять знамя восстания в том же году, когда он создавал данную песню, наверное, вдохновлявшую героев ноябрьского восстания, слушавших ее в салоне «пана ректора», не оставшегося, как мы знаем, в стороне от событий того памятного года!

Можно предположить, что песня «Прочь с моих глаз», в мелодии которой можно обнаружить связи с Larghetto фа-минорного концерта, создавалась Шопеном под впечатлением встреч с Констанцией Гладковской, память о которых, как он был убежден, сохранится в сердцах их обоих. Именно об этом и говорится в тексте Мицкевича, обращенном к Марыле Верещак, ставшей графиней Путткамер. Быть может, Констанция Гладковская вспоминала эти стихи и эту лирически-взволнованную музыку тогда, когда вскоре после отъезда Шопена из Варшавы вышла замуж за Юзефа Грабовского и поселилась в его усадьбе, отказавшись от оперной сцены и эстрады, и тогда, когда ее, еще молодую, но уже ослепшую

женщину, усаживали в концертном зале в кресло, чтобы она могла слышать произведения того, с кем она обменялась кольцами, прощаясь. And if for ever still for ever... Байроном зачитывались в Варшаве еще в те далекие времена, и Констанция всегда увлекалась им. Но, видимо, только к концу своей долгой жизни она начала понимать, что тщедушный юноша «в байковом сюртучке» (сам Шопен посмеивался над своим туалетом) принадлежал к той же породе гениев, что и британский поэт. Именно тогда она, наверное, и сожгла письма Фридерика, которые хранила даже на протяжении всей жизни своего мужа.

Какие бы горькие чувства и мысли ни вызывали у Шопена воспоминания о Гладковской, все же это первое сильное чувство было импульсом для создания многих возвышенных страниц его лирики. К этим страницам мы вправе причислить не только медленные части концертов, некоторые песни и ре-бемоль-мажорный вальс<sup>68</sup>, но и те ноктюрны, которые Шопен сочинял в Варшаве. Творческие итоги 1829—1830 гг., как мы видели, были весьма значительными. Не менее напряженной была работа Шопена над совершенствованием своего исполнительского мастерства, которое он не раз демонстрировал соотечественникам в этот последний год жизни на родине.

После упоминавшегося нами сборного концерта в варшавской «Ресурсе» (19 декабря 1829 г.) Шопен исполнил в большом зале квартиры своих родителей фа-минорный концерт. «Kurjer Warszawski» 5 марта 1830 г., когда семья праздновала именины автора концерта, писал: «Третьего дня у г. Шопена опять собрались многочисленные артисты и любители музыки. Молодой виртуоз играл свой Концерт и Попури<sup>69</sup> на разные темы, в частности, на темы народной песенки *Już miesiąc zaszedł*, а также Краковяка Курпиньского и т. п. Повторяем мнение знаменитейших лиц: «Молодой Шопен превосходит всех пианистов, которых мы доныне слышали здесь. Это Паганини фортепьяно; его сочинения отличаются возвышенностью и новизной замысла».

Другой рецензент, отмечал «бетховенскую глубину» творчества Шопена, описывал обстановку этого музыкального собрания, на котором присутствовали Эльснер, «растроганный до слез», и Курпиньский, дирижировавший оркестром, разместившимся в глубине зала<sup>70</sup>. В более узком кругу друзей Шопен играл свой кон-

<sup>68</sup> В письме к Войцеховскому Шопен просил его обратить внимание на отмеченное крестиком начало средней (соль-бемоль-мажорной) части этого вальса, которое он, следовательно, сам считал музыкальным воплощением облика Гладковской. В дальнейшем, как мы увидим, Шопен не раз создавал подобные «музыкальные портреты».

<sup>69</sup> Так нередко называли тогда Фантазию на темы польских народных песен. Рецензент приводит далее первые слова песни «Лаура и Филон», а мелодию Курпиньского, примыкающую, как правильно указал Яхимецкий, к жанру коломыйки, называет краковяком.

<sup>70</sup> «Powszechny Dziennik Krajowy», 4 марта 1830 г.

дерт дома еще 7 февраля 1830 г.<sup>71</sup>, а вскоре после обоих собраний Шопен впервые выступил в варшавском Национальном театре, исполнив там 17 марта 1830 г. фа-минорный концерт и Фантазию. В этом концерте, которым дирижировал Курпиньский, принимали участие певица Барбара Майерова (она выступала в 1827 г. вместе с Шимановской), спевшая вариации Паэра «La Biondina», и валторнист Гернер. В силу существовавшей тогда, но в настоящее время совершенно непонятной нам традиции, Гернер исполнил свой Дивертисмент непосредственно после первой части концерта Шопена, который только после этого сыграл остальные две части. В тот вечер прозвучали также увертюры к операм «Лешек Белый» Эльснера и «Цецилия Пясечиньская» Курпиньского.

Второе выступление Шопена в Национальном театре состоялось вскоре после первого — 22 марта. Зал театра и на этот раз был переполнен («опять собралось около 900 человек», — сообщал на следующий день «Kurjer Warszawski»). Программа этого второго выступления заметно отличалась от первого. Начался вечер первым исполнением Первой симфонии Новаковского, сочиненной в 1827 г.<sup>72</sup>, после чего Шопен сыграл первую часть своего концерта. На этот раз в перерыве между частями концерта прозвучали Вариаций Берио, исполненные Белявским, уступившим затем место Шопену, доигравшему свой концерт. Второе отделение началось «Rondo à la Krakowiak», затем выступила Майерова, спевшая арию, сочиненную Соливой. Вечер закончился импровизацией Шопена, выбравшего, как было сказано в одной из рецензий, «ulubione narodowe śpiewki Świat srogi, tudzież W miéscie dziwne obyczaje»<sup>73</sup>.

Как уже говорилось, Шопен хорошо знал оперную литературу того времени — как польскую, так и зарубежную. Некоторые песни из ранних опер польских композиторов сразу же получили широкое распространение в городском и усадебном музыкальном быту, причем порой любители, распевавшие эти песни, национальное своеобразие которых, видимо, оценил Шопен, даже не знали, откуда они взяты, и считали их народно-бытовыми мелодиями. Это лишний раз показывает, как прочно было связано творчество предшественников Шопена с этими народами.

В действительности эти «национальные песенки» были сочинены польскими композиторами. Первая из них («Мир жестокий, мир превратный») является каватиной студента Бардоса из оперы Яна Стефани «Краковяне и горцы», вторая («В городе странные нравы») — песенкой Йонка из «Новых краковян» Курпиньского.

На оба концерта, об успехе которых Шопен писал Войцеховскому 27 марта, сообщая ему также, что вскоре собирается закон-

<sup>71</sup> «Czeta Polska», 12 февраля 1830 г.

<sup>72</sup> Рукопись этой симфонии погибла во время разрушения Варшавы гитлеровцами.

<sup>73</sup> «Kurjer Warszawski», 23 марта 1830 г.

чить первую часть ми-минорного концерта<sup>74</sup>, откликнулась варшавская пресса. Одна из заметок о втором концерте, подписанная инициалами J. C. (Józef Cichoński), начиналась так: «Судьба подарила полякам Шопена, так же как немцам Моцарта»<sup>75</sup>. С несколькими статьями о своем друге выступил Мохнацкий<sup>76</sup>. Предрекая великую будущность Шопена, Мохнацкий писал, что медленная часть фа-минорного концерта, «это самобытное произведение музыкального гения, ставит нашего молодого виртуоза наряду с первейшими артистами Европы»<sup>77</sup>. С чувством национальной гордости Мохнацкий отмечал, что венские успехи положили начало мировой славе Шопена и что вскоре его услышат и воздадут ему должное и в других столицах Европы. Тогда уже распространялись и проникали в печать слухи о новых концертных поездках, задуманных Шопеном, причем предполагалось, что он посетит, в частности, Италию.

Вопрос о зарубежной поездке Шопена, видимо, гораздо больше занимал его родных и близких, чем его самого. На родине за ним прочно утвердилась репутация гениального музыканта, а отзывы венской прессы и общественности еще больше убедили польских патриотов в том, что их соотечественник сможет завоевать мировое признание и тем самым утвердить славу родного искусства, о высоких достижениях которого свидетельствовали выступления Липиньского и Шимановской. Сам Шопен был погружен в творческие замыслы, в изобилии возникавшие у него в те годы. Замыслы эти отличались новаторской смелостью, но юноша был уверен в правоте избранного им творческого пути и все более и более широкие горизонты национально-своеобразного искусства открывались перед ним, когда он писал свои концерты, этюды, ноктюрны, мазурки. Но родителей и друзей Шопена тревожило еще одно обстоятельство, заставлявшее их считать его поездку в дальние края настоятельно необходимой. Дело в том, что даже в передовых кругах польской общественности еще не был до конца изжит предрассудок, заключавшийся в том, что авторитет зарубежных виртуозов признавался в этих кругах безоговорочно. Поэтому усиленно циркулировали, например, слухи о том, что Мария Шимановская достигла таких успехов только благодаря урокам, которые она якобы брала у каких-то европейских знаменитостей (к сожалению, стзвучки этих слухов до сих пор не исчезли из биографии «царицы звуков», которую даже в наше время именуют ученицей то Гуммеля, то Филда). Поэтому даже люди, называвшие Шопена «поль-

<sup>74</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 116.

<sup>75</sup> «Powszechny Dziennik Krajowy», 25 марта 1830 г.

<sup>76</sup> «Kurjer Polski», 12, 18, 22, 24 марта 1830 г. Возможно, впрочем, как указывает Яроцинский («Studia Muzykologiczne», t. III, str. 497), что последнюю из этих четырех статей написал не Мохнацкий, а Войцех Гжимала (1793—1871), впоследствии близкий друг Шопена.

<sup>77</sup> «Kurjer Polski», 18 марта 1830 г.

ским Моцартом» и «Паганини фортепьяно», считали, что все-таки ему следовало бы усовершенствовать свое искусство где-нибудь на Западе. Тогда, и только тогда, он сам станет «настоящей» знаменитостью.

Нет сомнения, конечно, что любому, даже величайшему художнику изучение опыта его предшественников и современников ничего, кроме пользы, принести не может. Но, видимо, даже самые прозорливые ценители гения Шопена не понимали в полной мере, что Калькбреннер и другие музыканты, которых прочили тогда в учителя Шопену, были пигмеями по сравнению с юношей, открывавшим в своей убогой мансарде на Краковском предместье новую эпоху в музыкальном творчестве и исполнительском искусстве, ознаменовав уже эти варшавские годы созданием прекрасных первенцев польской музыкальной классики, наделенных чертами небывалой дотоле самобытности, почерпнутыми из народных истоков.

13 апреля 1829 г. Миколай Шопен обратился к министру вероисповеданий и просвещения Королевства графу Станиславу Грабовскому с просьбой о предоставлении трехлетней стипендии Фридерiku, «чтобы он мог посетить зарубежные страны, в частности Германию, Италию и Францию, и в достаточной степени усовершенствоваться, изучая хорошие образцы». На следующий день Грабовский направил это письмо в Административный совет, поддержав просьбу отца композитора и испрашивая стипендию для Фридерика в размере 5000 злотых в год. Однако министр внутренних дел и полиции Тадеуш Мостовский в грубой форме (несколько смягченной в окончательной редакции его письма) распорядился ответить Миколаю Шопену категорическим отказом, который был направлен ему 10 июня того же года<sup>78</sup>.

Нужно было искать другие способы достать деньги для задуманного путешествия. Предполагалось, что Гаслингер напечатает, наконец, сонату и некоторые другие произведения Шопена. Около 500 злотых принесли сборы с его концертов в марте 1830 г.<sup>79</sup> Предполагалось, что перед самым отъездом Шопен опять выступит в Варшаве и что эти выступления опять принесут некоторую сумму, которая пополнит его «дорожный фонд». Тем временем, готовясь к путешествию, Шопен продолжал работать над новыми сочинениями, много играл и старался не пропускать концертов артистов, приезжавших в Варшаву.

В письме к Войцеховскому от 15 мая 1830 г. Шопен сообщает о предстоящем приезде знаменитой немецкой певицы Генриетты Зонтаг (1806—1854) и о том, что в Варшаве вот уже две недели

<sup>78</sup> См. *Stanisław Pereświat-Soltan. Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego. Warszawa, 1926, str. 64—66.* См. также: «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 87—88, 487.

<sup>79</sup> Там же, стр. 116.

находится 16-летний Зигмунд Фридрих Вэрлитцер (Wörlitzer), придворный пианист короля прусского. Он счел нужным нанести визит Шопену, который с похвалой отозвался о его игре, отметив, в частности, что юноша отлично исполняет модные тогда вариации Мошелеса на тему Александровского марша. Несмотря на то, что польская пресса сообщала о восторженных отзывах зарубежных критиков об игре Вэрлитцера, все же Шопен заметил, что «между нами будь сказано, ему еще многого не хватает»<sup>80</sup>. Гораздо больше понравилась Шопену ученица Черни, пианистка и композитор Анна Каролина де Бельвиль (1808—1880), которая «очень хорошо играет на фортепьяно, чрезвычайно легко, элегантно, в десять раз лучше Вэрлитцера»<sup>81</sup>. В том же письме, посланном Войцеховскому 5 июня, Шопен дает очень высокую оценку голосу и мастерству Зонтаг, «которая не красива, но хороша в высшей степени». Как в этом письме, так и в предыдущем, Шопен пишет своему другу, что видится с Констанцией Гладковской и ее подругой — Анной Волковой (род. в 1811 г.), также ученицей Соливы, который приводил их обеих к Зонтаг, и та, прослушав исполненный ими дуэт, заметила, что обе они форсируют звук и должны научиться иначе обращаться со своими голосами, «если не хотят совсем потерять их через два года»<sup>82</sup>.

Просматривая письма Шопена, содержащие отзывы об артистах, приезжавших в польскую столицу, нельзя найти там ни малейшего оттенка того подобострастия, с которым порой писала об этих знаменитостях варшавская пресса. Суждения Шопена всегда основываются на его собственном впечатлении, на которое не могут повлиять никакие газетные дифирамбы. Он воздает должное Зонтаг, детально останавливаясь на ее вокальной технике и не забывая сказать несколько слов о ее обаянии, которым она, как мы знаем, действительно была наделена. Но он не спешит смешаться с толпой поклонников Зонтаг или Бельвиль, о которой мимоходом замечает, что она играла его Вариации на тему Моцарта<sup>83</sup>.

В письмах Шопена мы находим и сообщения об оперных дебютах Гладковской и Волковой. О кокетстве Волковой, наружность которой производила на зрителей, видимо, более сильное впечатление, чем ее вокальное искусство, Шопен пишет с нескрываемой иронией<sup>84</sup>. Гладковская впервые выступила на сцене Национального театра 24 июля 1830 г. в заглавной роли «Агнесы» Паэра. Трудно было ожидать от Шопена совсем беспристрастного отношения к своему «идеалу», однако композитор даже в этом случае нашел возможным сделать критические замечания по поводу

<sup>80</sup> Там же, стр. 124.

<sup>81</sup> Там же, стр. 128.

<sup>82</sup> Там же. Как уже было сказано, именно через два года после этого Гладковская отказалась от карьеры певицы.

<sup>83</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 129.

<sup>84</sup> Там же, стр. 132—133.

верхних нот («zeby nie te fis l g czasem u gòru...»), очевидно, не совсем точно интонированных Гладковской, которую он зато похвалил за фразировку. Во II акте дебютантка исполняла вставную арию Соливы, «которая произвела наибольший эффект»<sup>85</sup>.

Для того, чтобы присутствовать на этом спектакле, Шопен приехал в Варшаву из Потужина, где он пробыл две недели у своего ближайшего друга Войцеховского, к которому поехал после того, как в начале июля выступил в концерте Майеровой, сыграв свои Вариации на тему Моцарта. Это лето было очень тревожным в жизни не только Шопена, напряженно работавшего и обдумывавшего планы на будущее, но и всей польской столицы. В конце мая вновь приехал в Варшаву император Николай, и вновь военное общество, уже упоминавшееся нами, выдвинуло план государственного переворота, который должен был начаться задержанием Николая. Однако и на этот раз план революционно настроенных членов общества не был осуществлен из-за того, что не встретил поддержки большинства и в поисках такой поддержки авторы этого смелого плана начали усиливать связи с польской патриотической молодежью, о чем знал или, во всяком случае, догадывался Шопен. Тем временем император, раздраженный оппозиционными настроениями, проявлявшимися во время его пребывания в Варшаве, «закрыв сейм холодной, полной упреков речью; он покинул Варшаву в явном недовольстве. Он выехал из Польши с планами об ограничении или отмене свобод, дарованных предшественником, не предчувствуя, что народ скоро ринется в борьбу за независимость», — пишет польский историк, слова которого о «свободах, дарованных предшественником», впрочем, никак нельзя признать точной характеристикой двуличной политики Александра I по отношению к Польше<sup>86</sup>.

Реакционные замыслы русского самодержавия активизировались еще больше тогда, когда Николай, никогда не забывавший о событиях на Сенатской площади, узнал об июльской революции во Франции. Возможно, что вести об этой революции дошли до Шопена уже тогда, когда он находился в Желязовой Воле, откуда он вернулся вместе с родителями в середине августа. Вести эти еще больше взбудоражили польскую молодежь, но, конечно, в письмах к Войцеховскому Шопен писал обо всем, кроме своих бесед с Мохнацким, вряд ли, впрочем, отчетливо представлявшим себе тогда, как будут развиваться события, начало которых он так мечтал приблизить. В это время Мохнацкий уже был одним из лидеров целой сети тайных организаций, так или иначе связанных с военным обществом и все более и более склонявшихся к вооруженному выступлению и провозглашению республики. Труды Лелевеля продолжали играть громадную роль в формировании ре-

<sup>85</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 130.

<sup>86</sup> Влад. Грабенъский. История польского народа. СПб., 1910, стр. 463.

волюционных взглядов польских патриотов. Атмосфера в Польше накалялась с каждым днем, о чем свидетельствовали волнения среди рабочих, студенческие сходки, появление антиправительственных плакатов и надписей на зданиях. Но если бы Шопен знал, что пламя восстания охватит Варшаву уже в ноябре этого года, он никогда не наметил бы срок своего отъезда на ближайшие месяцы.

5 июня Шопен писал Войцеховскому, что собирается репетировать дома первую часть ми-минорного концерта<sup>87</sup>, а уже 21 августа извещал его о том, что кончил последнюю часть<sup>88</sup>. 22 сентября Шопен играл этот концерт у себя дома в присутствии многочисленных слушателей «с полным составом оркестра за исключением труб и литавр»<sup>89</sup>. Как всегда, варшавская пресса известила общественность об этом исполнении. 11 октября композитор в последний раз выступил в Варшаве публично. В письме, посланном Войцеховскому на следующий день, содержится программа этого вечера, на котором впервые был исполнен ми-минорный концерт.

Открылся вечер, как пишет Шопен, симфонией Гернера. За ней последовали первая часть концерта в авторском исполнении и ария с хором Соливы, «которую хорошо спела панна Волкова». Затем Шопен сыграл вторую и третью части концерта. Второе отделение началось увертюрой к «Вильгельму Теллю», после чего Гладковская пела каватину с речитативом из «Женщины озера» Россини, а Шопен играл Фантазию на польские темы. Даже сдержанные полушутливые выражения Шопена позволяют сделать заключение, что этот последний его концерт, которым дирижировал Солива<sup>90</sup>, имел громадный успех. Этот год принес Шопену и другие знаки внимания, которыми он остался недоволен, так как уже тогда отличался необычайной щепетильностью, заставлявшей его с болезненной раздражительностью реагировать на все, что хоть в какой бы то ни было мере напоминало рекламную шумиху вокруг его имени.

Он был недоволен тем, что его соученик по Главной музыкальной школе Антоний Орловский сочинил мазурки и вальсы на темы из фа-минорного концерта и очень просил его не печатать этих пьес, которые, несмотря на это, были все же опубликованы<sup>91</sup>. Шопен очень рассердился на редактора — издателя газеты «Kurjer Warszawski» Людвика Адама Дмушевского, который напечатал в номере от 17 апреля 1830 г. сонет поэта Леона Ульриха (1811—

<sup>87</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 126.

<sup>88</sup> Там же, стр. 131.

<sup>89</sup> Там же, стр. 141.

<sup>90</sup> Там же, стр. 146—147. Шопен подчеркивает, что Солива, дирижировавший в этот вечер, превосходно справился со всеми произведениями. Из другого письма Шопена мы знаем, что Солива в это время надеялся занять место капельмейстера в Национальном театре в связи с тем, что Курпиньский хотел получить назначение в Петербург. Там же, стр. 142.

<sup>91</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 116, 120, 121.

1885)<sup>92</sup>, входившего, кстати сказать, в одно из тайных обществ варшавской молодежи. Назывался этот сонет «Фридерiku Шопену, исполняющему концерт на фортепьяно», и музыка Шопена была охарактеризована там в первой строке как «гордая песнь, которая будит спящее сердце».

Своим выступлением 11 октября Шопен остался доволен, но, со свойственной ему деликатностью, приписывал Соливе высокий уровень, на котором прошел весь концерт: «Если бы Солива не взял моих партитур домой, не просмотрел их и не дирижировал так, что я не мог лететь сломя голову, то не знаю, как бы было вчера, но он сумел так сдерживать нас всех, что никогда еще, говорю тебе, мне не удавалось играть с оркестром так спокойно»<sup>93</sup>. Как мы знаем из воспоминаний людей, близко знавших Шопена (хотя бы Юзефы Косцельской), игра на фортепьяно иногда стоила Шопену такого огромного нервного напряжения, что он бывал близок к обмороку. Правда, судя по венским рецензиям, он уже в юношеском возрасте умел добиваться полного самообладания во время публичных выступлений, но приведенный отрывок его письма позволяет думать, что все же бывали случаи, когда он лихорадочно ускорял темп (он называл это «*lecieć na złamanie karku*») именно из-за такого возбуждения.

Если же речь идет о последних неделях жизни Шопена на родине, неделях, заполненных, как всегда, музцированием, но вместе с тем мыслями о будущем и приготовлениями к отъезду, то нужно будет сказать, что нервы его были напряжены до последней степени. И, может быть, не только предчувствия угнетали его, но и размышления о тучах, сгушавшихся над его родиной, куда ему уже не суждено было никогда вернуться: «... нет у меня сил, чтобы назначить день,— я думаю, что уезжаю для того, чтобы навсегда забыть о доме, думаю, что еду умирать,— а как должно быть горько умирать на чужбине, не там, где жил. Как мне ужасно будет вместо семьи видеть у смертного ложа равнодушного врача или служителя»<sup>94</sup>.

Эти строки Шопен написал Войцеховскому в начале сентября 1830 г., а в следующем месяце он уже был готов к отъезду, который откладывался со дня на день. Наш современник, известный польский писатель Ярослав Ивашкевич, являющийся в то же время автором нескольких книг о Шопене и Шимановской, справедливо указывает, что история и обстоятельства отъезда Шопена из Варшавы содержат много загадочного. Прежде всего показательно, что в нескольких десятках томов донесений Макрота, осведомителя цесаревича Константина Павловича, ни разу не встречаются имена Миколая Шопена и его сына, хотя оба они привлекали внимание общественности Варшавы и поддерживали знакомство

<sup>92</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», т. I, 121.

<sup>93</sup> Там же, стр. 147.

<sup>94</sup> Там же, стр. 135.

со многими ее прогрессивными представителями. «Это доказывает, что Шопен и его семья были достаточно хорошо известны Кон-стантину и находились как бы под его покровительством»,— пишет Ивашкевич, выдвигая далее предположение, что именно лица, окружавшие цесаревича и, прежде всего, граф де Мориоль, отец девушки, влюбленной в композитора, были заинтересованы в том, чтобы его не было в польской столице в то время, когда начнутся события, подготовка которых не была тайной для правительства. В этом были заинтересованы, разумеется, и родители Шопена (а пан Миколай благодаря связям с масонскими кругами мог знать больше, чем мы думаем) и его друзья<sup>95</sup>,— хотя, как подчеркивает Ивашкевич, между Мохнацким и Шопеном наступило летом 1830 г. охлаждение из-за статей в газете «Kurjer Polski», где Мохнацкий, обеспокоенный состоянием вокальной педагогики в Варшаве, заявил: «Может быть, у панны Гладковской был голос, но сейчас его у нее, к сожалению, нет...»<sup>96</sup>. Судя по рецензии Мохнацкого, пророчество Зонтаг уже сбылось тогда, когда он писал эти строки...

Но какие бы обидные для Гладковской вещи ни писал Мохнацкий, он не переставал ценить гений Шопена. Поэтому нельзя исключить возможность того, что именно из кругов революционно настроенной варшавской молодежи, о планах которой знал, конечно, Лелевель (а судя по поведению в дни восстания, и Эльснер), исходили сведения, побудившие Миколая Шопена торопить сына с отъездом. «Быть может, по инициативе старого пана Миколая и пани Юстыны удалили Фридерика из Варшавы за пару недель до восстания»,— замечает Ивашкевич<sup>97</sup>.

2 ноября композитор покинул Варшаву. Перед тем, как расстаться с Шопеном, друзья, в числе которых был и ненадолго приехавший в столицу Войцеховский, устраивали прощальные обеды и вечера, на которых Шопен играл свои сочинения и импровизировал, делали записи в его альбоме, в настоящее время известные только по фотокопиям, так как и эта реликвия погибла в Варшаве, подожженной гитлеровцами в 1944 г. В день отъезда Шопен, судя по дате на тетради, хранящейся в настоящее время в Национальном музее в Варшаве, получил, видимо от переписчика, копии этюдов оп. 10, № 1 и 2.

Таким образом, мы достоверно знаем, что первые два этюда данного опуса были закончены Шопеном еще на родине. Быть может, впрочем, написана эта тетрадь рукою не переписчика, а друга, поставившего в конце последней страницы дату прощания с композитором<sup>98</sup>. Эту же дату поставил в альбоме своего ученика и Живный, навсегда прощаясь с ним.

<sup>95</sup> Jarosław Iwaszkiewicz. Chopin, PWN, 1955, str. 160—165.

<sup>96</sup> Stefan Jarociński. Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny.— «Studia Muzykologiczne», t. III, str. 516.

<sup>97</sup> Jarosław Iwaszkiewicz. Op. cit., str. 165.

<sup>98</sup> Утверждение, что Шопен утром 2 ноября сам закончил переписку данных этюдов (см. Arthur Hedley. Chopin, p. 33), опровергается тем, что руко-

В списке произведений Эльснера, составленном им самим, значится «Кантата для мужских голосов с аккомпанементом гитары, написанная по случаю отъезда моего ученика Шопена и исполненная его соучениками по классу композиции Консерватории на постоялом дворе близ Воли, где мы поджидали почтовую карету, которая должна была его увезти»<sup>99</sup>. Кантату эту, которой Эльснер сам дирижировал 2 ноября в Воле — предместье Варшавы, — он написал на слова уже не раз упоминавшегося нами Дмушевского. На следующий день «Kurjer Warszawski» вместе с сообщением об отъезде Шопена напечатал этот текст, начинавшийся словами: «Пусть всюду славится твой талант, рожденный на Польской земле».

Шопен дождался своего ненаглядного Титуса, обещавшего сопровождать его в этой поездке до самой Вены. 5 ноября они вместе выехали из Калиша и на следующий день перед вечером прибыли во Вроцлав, откуда Шопен послал письмо родным<sup>100</sup>.

В этом письме, помеченном 9 ноября, Шопен сообщал, что сразу же по приезде они с Войцеховским пошли в театр, где смотрели немецкую комедию «Альпийский король» Фердинанда Раймунда (1791—1836), а затем виделись с местными музыкантами. Один из них, друг Эльснера, капельмейстер Шнабель, с которым Шопен встречался уже раньше, попросил его выступить в одном из очередных концертов, трижды в неделю устраивавшихся во Вроцлаве. Шопен пишет далее: «Я поехал тогда с его сыном за нотами и сыграл им Романс и Рондо из II концерта. На репетиции немцы удивлялись моей игре: «Was für ein leichtes Spiel hat er», говорили они, а о композиции ничего. Титус даже слышал, как один говорил, что я умею играть, но не сочинять». На концерте Шопен после исполнения Рондо импровизировал на тему из оперы «Немая из Порточи»<sup>101</sup>.

10 ноября Шопен и Войцеховский покинули Вроцлав, пересекли земли, в далеком прошлом принадлежавшие их родине, и, продолжая путь на Запад, очутились в Саксонии.

---

пись, помеченная этой датой (Нац. музей, ркп. № 146527), написана не его почерком (ср. комментарии к т. II издания: Fryderyk Chopin. Dziela wszystkie, str. 143), как в этом можно убедиться путем сравнения с автографом второго этюда, воспроизведенным в альбоме «Chopin w Kraju», str. 267.

<sup>99</sup> Józef Elsner. Sumaryusz moich utworów muzycznych. PWM, 1957, str. 52.

<sup>100</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 148. Тот факт, что Шопен встретился в Калише с Войцеховским, является лишним доказательством того, что прощальный вечер, который устроила композитору семья Юзефа Рейншмидта (см. Anna Wójcicka. Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina.— «Piop», 16 апреля 1934 г.), состоялся не 1 ноября, как считают многие биографы Шопена, так как в этот день Войцеховского в Варшаве не было. Сам Рейншмидт, вспоминая об этом вечере, на котором, по его словам, Шопен сочинил «Гулянку», пишет: «Было это в августе месяце».

<sup>101</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 149. Напомним, что Вторым концертом тогда еще назывался ми-минорный.

## ПЕРВЫЕ ГОДЫ НА ЧУЖБИНЕ



В Дрездене Шопен и его спутник пробыли неделю, которая прошла незаметно. «Я выходил из дому утром, а возвращался только к ночи. Кленгель, когда я ближе с ним познакомился, т. е., когда сыграл ему свои концерты, сказал, что моя игра напоминает ему игру Филда, что у меня редкостное туше, что он хоть и слышал обо мне, но никогда не предполагал, что я такой виртуоз»,— писал Шопен родным из Праги 21 ноября<sup>1</sup>. Из предыдущего письма, посланного из Дрездена 14 числа того же месяца, мы узнаем, что 12-го он был в концерте своей знакомой пианистки Пехвель, затем виделся с Морлакки, слушал его музыку и другие произведения под его управлением и вновь посетил картинную галерею. «Если бы я жил там, то посещал бы ее еженедельно, потому что когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку»<sup>2</sup>.

Письма Шопена содержат немало таких штрихов, которые говорят как о необычайной любознательности Шопена, так и о его острой наблюдательности и восприимчивости. Он пристально вглядывался в людей и постигал их психологию, чутко откликался на красоту природы и произведений искусства и настолько любил театр, что иногда, не успев даже отдохнуть с дороги, спешил на оперный или драматический спектакль. Здесь нужно сказать несколько слов и о том, что своими впечатлениями Шопен обычно делился с родными, письма к которым, так же как и к друзьям (в особенности к Войцеховскому), носят характер непринужденного, душевного общения. Но юноша, отличавшийся крайней шепетильностью, не хотел, чтобы его близкие (а он знал, что с содержанием его писем знакомятся не только родители и сестры, но и Эльснер, и Живный, и другие завсегдатаи дома Шопенов) хоть на минуточку подумали, что путешествие свое он посвящает развлечениям и тратит на них деньги, взятые из сбережений семьи. Поэтому он особенно тщательно старался подчеркнуть свои усилия завязать отношения с деловыми кругами музыкального мира и свою бережливость, к которой его вынуждали обстоятельства<sup>3</sup>.

Вместе с тем Шопен продолжал пытливо всматриваться во все то, что он видел, стараясь найти критерии «большого искусства» и определить свое место в нем. Но очень, очень многое вызывало у него не восторг, а критическое отношение. Сообщая, что 13 ноября он был в итальянской опере в Дрездене, Шопен замечает,

<sup>1</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 152.

<sup>2</sup> Там же, стр. 150—152.

<sup>3</sup> Этим объясняются, например, упоминания о дешевизне билетов в театр во Вроцлаве, о получении пригласительных билетов на концерты и т. п.

например, что «если бы не соло Ролла и не пение панны Хэнель (Hähnel) из венского театра, которая дебютировала в роли Танкреда, то вообще нечего было бы слушать». Шопен не терял еще тогда надежды на поездку в Италию, потому что из этого же письма мы узнаем, что скрипач Антонио Ролла (1798—1837), игра которого ему понравилась, обещал ему дать рекомендательное письмо к своему отцу, престарелому маэстро Алессандро Ролла (1757—1841), в прошлом — учителю Паганини, а в то время — директору Миланского оперного театра<sup>4</sup>.

Везде, где бывал Шопен, он стремился к общению со своими соотечественниками. В Дрездене он несколько раз бывал в польских домах, в частности, у Станислава Комара, отца Дельфины Потоцкой (1805—1877), которая незадолго до этого разошлась со своим мужем и вернулась в родительский дом. Как утверждает Фердинанд Гезик, автор обширной биографии Шопена, в которой, к сожалению, в большинстве случаев отсутствуют ссылки на источники, именно тогда композитор впервые встретился с Дельфиной Потоцкой<sup>5</sup>, впоследствии сблизившейся с ним. Однако в письме, в котором содержится описание последних дней, проведенных в Дрездене, ее имя не упоминается.

В воскресенье 21 ноября Шопен послал родным это письмо из Праги. Войцеховский и он очутились там проездом в Вену, куда, как писал Шопен, они должны были приехать уже «утром во вторник», т. е. 23 ноября. Однако у нас нет уверенности, что путешественники не задержались в Праге, так как датировка письма, посланного Шопеном из Вены Яну Матушиньскому 22 (ноября?) очень сомнительна. Во всяком случае 1 декабря Шопен писал родным, что он и его друг уже обосновались в Вене<sup>6</sup> и, судя по содержанию данного письма, написано оно уже через несколько дней по приезде туда, так как там говорится о нескольких посещениях оперы («Фра Дьяволо», «Милосердие Тита» и «Вильгельм Телль»), где пели тогда понравившиеся Шопену Сабина Гейнефеттер и Франц Вильд, о встречах со старыми друзьями.

Вюрфель, дни которого были уже сочтены, не выходил из дому, так как туберкулез легких быстро прогрессировал, но, тем не менее, этот верный друг Шопена, забывая о своей болезни, думал об устройстве его концертов, давал ему советы, рассказывал об

<sup>4</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 151—152. Обещание дать рекомендательные письма в Италию Шопен получил и от родственниц саксонского короля, с которыми он встретился в Дрездене у Евы Добжицкой и ее дочери Саломеи. У них в доме Шопен играл (там же, стр. 153). Нет сомнения, что если бы Шопен очутился в Италии, то там он встретился бы с Огиньским, который принял бы его не менее радушно, чем Мицкевича, за год до этого приезжавшего в Флоренцию, и помог бы ему во всех делах при содействии русского посланника при тосканском дворе кн. А. М. Горчакова, друга Пушкина и Шимановской.

<sup>5</sup> Ferdynand Hoësiick, Chopin, t. I, Warszawa, 1927, str. 281.

<sup>6</sup> Вначале — в отеле «Zur Stadt London», затем в отеле «Goldenes Lamt».

отзывах прессы о его фа-минорном концерте, обсуждал вопрос, с этим или с ми-минорным концертом выступить молодому композитору перед венской публикой. Вюрфель сказал, что с его точки зрения, фа-минорный концерт Шопена выше только что вышедшего у Гаслингера ля-бемоль-мажорного концерта Гуммеля. Но Гаслингер ничего не заплатил Шопену за Вариации и не торопился с изданием других его сочинений, видимо, из-за того, что композитор, судя по сердитой фразе в том же письме, дал ему понять, что не намерен впредь поступаться своим авторским правом.

Необходимо было думать об устройстве концертов, которые, с одной стороны, должны были пополнить истощавшиеся средства, а с другой — привлечь внимание венских издателей к сочинениям Шопена. Обо всем этом он советовался с Бюрфелем, и с Нидецким, с которым вновь встретился в Вене. С большой сердечностью отнесся к Шопену лейб-медик Йоганн Мальфатти (1775—1859), который, так же как и Гуммель, долгое время был другом Бетховена. Оба они много рассказывали Шопену о великом композиторе и его последних днях. Шопен надеялся, что Мальфатти поможет ему получить разрешение выступить в том прекрасном зале нижнеавстрийского парламента, в котором советовал композитору исполнить свои концерты фабрикант роялей Конрад Графф. На его «чудесном, вероятно, самом лучшем венском инструменте»<sup>7</sup> Шопен играл во время своего первого выступления в Вене, на его фортепьяно ежедневно упражнялся и теперь<sup>8</sup>. В доброжелательность Граффа он вполне верил и решил добиться разрешения на выступление в парламентском зале<sup>9</sup>.

По иронии судьбы, в том же письме от 1 декабря, в котором Шопен сообщал родным о своем решении и о планах использовать имевшиеся у него, как он полагал, возможности добиться согласия властей, необходимого для такого выступления, он упоминал об имевшемся у него от цесаревича Константина Павловича рекомендательном письме, адресованном русскому послу в Вене графу Татищеву. Шопен не знал тогда, что уже за два дня до того в варшавской резиденции цесаревича разыгрались события, о которых один из друзей Мицкевича сказал слова, облетевшие всю Польшу: «Слово стало плотью, а Валленрод — Бельведером...»

Утром 29 ноября 1830 г. Гошиньский, как он сам рассказывает в «Бельведерской ночи», явился к Мохнацкому и сообщил ему о решении руководства военного общества и связанных с ним тайных организаций — немедленно начать восстание. Весь этот день был посвящен последним приготовлениям, и вечером небольшая группа членов общества (около 20 человек) во главе с Гошиньским и поэтом Людвиком Набеляком (1804—1883) ворвалась в Бельве-

<sup>7</sup> Письмо к Войцеховскому от 12 сентября 1829 г. — «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 104.

<sup>8</sup> Там же, стр. 157.

<sup>9</sup> Там же, стр. 158.

дерский дворец, чтобы убить или захватить в плен цесаревича. Мохнацкий вместе с группой Ксаверия Брониковского (юриста по профессии), как было условлено, направился в Старый Город (Stare Miasto), откуда большие группы повстанцев направились к арсеналу, овладели им и захватили оружие.

Цесаревичу Константину удалось бежать из Бельведера и вместе со своей свитой, русскими войсками и оставшимися верными ему польскими частями, укрыться неподалеку от Варшавы — в деревне Вежно, причем Административный совет Королевства, в планы которого явно не входило перерастание восстания в революцию, продолжал вести переговоры с братом императора, а через несколько дней генерал Юзеф Хлопицкий велел изобразить восстание как беспорядки, организованные преимущественно молодежью<sup>10</sup>.

Тем временем в Варшаве бурно развивались события, встревожившие магнато-шляхетские круги, искавшие компромисса с русским правительством. Сам Хлопицкий, по словам польского историка, «не верил в успех восстания; единственный исход он усматривал в соглашении и переговорах с Николаем»<sup>11</sup>. Но освободительное движение в стране разрасталось. Уже 1 декабря в Варшаве было организовано Патриотическое общество, во главе которого стал Лелевель, а заместителями его были избраны Брониковский и Мохнацкий. Следует подчеркнуть, что если в Польше в это время начали распространяться антирусские настроения, то этот друг Шопена делал все, чтобы утвердить идею братства русского и польского народов, общим врагом которых был тиран-император. «Угнетенные русские, наши братья и соплеменники — это союзники наши и товарищи по решению польского вопроса», — писал Мохнацкий 18 декабря 1830 г. в статье «Как понимать польское восстание»<sup>12</sup>, указывая на необходимость «призвать на помощь русских, наших братьев».

Идея совместной освободительной борьбы братских славянских народов находила отклик в сердцах как русских воинов, примкнувших к восстанию 1830—1837 гг. и затем казненных царскими палачами, так и многих польских патриотов, которые в конце января 1831 г. пронесли по Варшаве пустой гроб, увенчанный лавровым венком, боевыми знаменами с надписью: «За нашу и вашу свободу» и щитами с именами пяти повешенных декабристов. В этот же день участники восстания служили панихиду по Рылееву, Бестужеву-Рюмину, Каховскому, Муравьеву-Апостолу и Пестелю.

Мы не знаем, когда дошли до Вены первые известия о ноябрьском восстании, о том, что Хлопицкий отказался от диктатуры,

<sup>10</sup> Запись беседы Николая I с представителями Хлопицкого, хранившаяся в архиве цесаревича Константина, в настоящее время находится в Центральном государственном архиве древних актов в Москве, разр. XII, № 291.

<sup>11</sup> Влад. Грабенъский. История польского народа. СПб., 1910, стр. 416.

<sup>12</sup> Статья эта была опубликована в газете «Nowa Polska», 3 марта 1831 г.

и о том, что вскоре после этого нарастание революционных настроений привело к тому, что 25 января 1831 г. сейм единогласно принял сформулированное Немцевичем решение о детронизации Николая I, который ответил на это вторжением в Польшу полуторастатысячной армии под командованием фельдмаршала Дибича-Забалканского. Благодаря героизму повстанцев неравная борьба затягивалась. В июне 1831 г. фельдмаршал умер от холеры, но братоубийственная война продолжалась, и 8 сентября русские войска под командованием Паскевича-Эриванского, который сменил Дибича, вошли в Варшаву. «Ее сдали потому, что хотели освободиться от «беспокойного» и опасного плебса, от его нежелательного для шляхетской верхушки вмешательства в ход восстания»<sup>13</sup>. В следующем месяце остатки повстанческих войск покинули пределы Польши.

В первой половине декабря Войцеховский решил вернуться домой, а Шопен остался в Вене, так как на этом настаивали его родители, опасаясь, чтобы Фридерик не примкнул к повстанцам, среди которых было много его друзей. Шопен повиновался родителям с тяжелым сердцем, и в первом же письме, которое он послал им после отъезда Войцеховского, в осторожной форме известил их о своих переживаниях<sup>14</sup>. Об этих переживаниях мы узнаем и из писем композитора к Яну Матушиньскому, посланных 26 декабря 1830 г. и 1 января 1831 г.<sup>15</sup>

Об организации концерта пока нечего было и думать, в особенности после детронизации Николая I, к которой резко отрицательно отнеслось венское правительство, с тревогой следившее за развитием событий в Польше. Если в самом начале восстания Меттерних, по инициативе князя Адама Ежия Чарторыского, согласился на переговоры с представителями Хлопцкого, который был ставленником аристократии, опасавшейся революционного взрыва в стране, то после акта детронизации отношение венского двора к восстанию резко изменилось, несмотря на то что группа магнатов во главе с Чарторыским пыталась обещать, что при условии получения определенных гарантий один из представителей габсбургской династии может в обмен на эти гарантии и поддержку в войне с Россией рассчитывать на польскую корону. Прибывшим в Брно, а оттуда в окрестности Вены представителям повстанческого правительства было дано понять, что Австрия закрывает свои границы с Польшей. Так же точно поступила и Пруссия, куда выехали для предварительных переговоров Мостовский, упоминавшийся нами в связи с прошением Николая Шопена о предоставлении его сыну стипендии для заграничной поездки, и Войцех Гжимала, друг и поклонник Шопена, посланный затем в Лондон

<sup>13</sup> «История Польши в трех томах», т. I, М., 1956, стр. 549.

<sup>14</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», т. I, str. 160. Письмо от 22 декабря 1830 г.

<sup>15</sup> Там же, стр. 161—170.

с дипломатической миссией, также закончившейся полной неудачей.

Западноевропейские правительства готовы были участвовать в любых комбинациях и сговорах, направленных против русского правительства, но вместе с тем они опасались того, что пламя пожара революции, разгоравшееся в польских народных массах, несмотря на отчаянные усилия магнато-шляхетской верхушки, перекинется на соседние страны. Выступление польского артиста, которое могло вызвать бурные проявления симпатии к его соотечественникам, естественно, не представлялось желательным венским властям, сильно обеспокоенным теми откликами, которые вызвало варшавское восстание в самых различных частях «лоскутной империи», в особенности среди чешской молодежи.

Понимая все это, Шопен оставил мысль об организации концерта и не добивался издания своих сочинений, которое осторожный Гаслингер вряд ли предпринял бы в подобной ситуации. По поводу намечавшейся поездки в Италию и другие страны Шопен пишет Матушиньскому: «Но как же ехать?.. В Париж? Здесь мне советуют еще подождать. Вернуться? — Остаться здесь? — Покончить с собой?..»<sup>16</sup> Иногда Шопен случайно слышит оскорбительные слова, которые отпускают по адресу его соотечественников тупые шовинисты или люди, испытывающие звериный страх перед революцией. Озлобление охватывает композитора, гнев клокочет в нем и прорывается в его письмах<sup>17</sup>.

По счастью, нашлись в Вене люди, которые искренне полюбили польского юношу-музыканта, почувствовав, вероятно, не только его гениальную одаренность, но и человеческое обаяние, а быть может, и одиночество, так тяготившее его, когда он, поднявшись на верхний этаж дома, где снимал дешевые комнатки, проклинал день отъезда из Варшавы<sup>18</sup> и, мысленно переносясь туда, засыпал, прижимая к груди письма родных<sup>19</sup>. Шопен часто виделся в Вене со своими соотечественниками, в особенности с учениками Эльснера — Нидецким и Августом Фрейером (1803—1883), будущим учителем Монюшко. С неизменной симпатией относились к композитору Мальфатти, окруживший его заботой и вниманием, и Гуммель, познакомивший Шопена со своим сыном Карлом, нарисовавшим его портрет<sup>20</sup>. В Вене были созданы и некоторые другие портреты Шопена. Один из них (миниатюра) был сожжен Констанции Гладковской, которой композитор, не перестававший думать о ней, прислал его через Матушиньского, другой (акварель, неоднократно воспроизводившаяся) погиб во время гитлеровской

<sup>16</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 164.

<sup>17</sup> Там же, стр. 165.

<sup>18</sup> Там же, стр. 162 («Przeklinam chwilę wyjazdu...»).

<sup>19</sup> Там же, стр. 161 («...idę spać z Waszymi listami w rękę»).

<sup>20</sup> Там же, стр. 158—159. См. также: Mieczysław Idzikowski, Bronisław Edward Sydow. Portret Fryderyka Chopina, PWN, 1952, str. XII.

оккупации. Из письма Людвика Шопен от 27 ноября 1831 г. мы знаем о том, что брат ее прислал родным из Вены еще какой-то свой портрет и бюст работы неизвестных мастеров<sup>21</sup>.

В Вене Шопен познакомился и быстро подружился с необычайно одаренным чешским скрипачом Йозефом Славиком (1806—1833), игрой которого, как известно, восхищался сам Паганини. Шопен называл его «вторым Паганини, который со временем превзойдет первого»<sup>22</sup>. Ранняя смерть Славика помешала сбыться предсказанию Шопена, который охотно музицировал со своим чешским другом и даже задумал написать совместно с ним вариации для скрипки и фортепьяно на тему Бетховена<sup>23</sup>. Этот замысел, оставшийся незавершенным, возник вскоре после приезда в Вену Шопена, который предполагал, как явствует из того письма, где идет речь о Славике, написать и концерт для двух фортепьяно, чтобы исполнять его совместно с Нидецким. Возможно, что наброски этого концерта он использовал в *Allegro de Concert* op. 46.

Несмотря на тяжелое моральное состояние и полную неопределенность своего положения, Шопен продолжал работать в Вене. Он много играл «на чудном инструменте Граффа»<sup>24</sup>, и замыслы рождались у него один за другим. Вероятно, уже в Вене решил он объединять мазурки в опусы, а не оставлять их в виде разрозненных пьес. Во всяком случае в письме к родным от 22 декабря он пишет о мазурках, которые он собирался послать им вместе с каким-то вальсом. Венский период жизни Шопена ознаменовался также продолжением работы над первой тетрадью «больших этюдов», возникновением замыслов Первого скерцо, а возможно, и Первой баллады. Все это было неразрывно связано с мыслями о Польше, с образами родины, все это безраздельно принадлежало ее культуре, а не было навеяно какими-то наносными впечатлениями, к которым, как мы знаем, Шопен с юных лет приучил себя относиться критически.

Мы остановимся дальше на этих крупных сочинениях, а сейчас ограничимся лишь напоминанием, что в соль-минорной балладе получили воплощение патетические образы поэзии Мицкевича, в скерцо прозвучала мелодия польской народной песни-коленды. В том же, 1831 г. Шопен, находясь в Вене, создал еще песни «Печальная река» (*Smutna rzeka*), «Жених» (*Narzeczonny*) и «Литовская песенка» (*Piosnka Litewska*). Первые две написаны на слова Витвицкого, третья — Людвика Осиньского (1775—1838), друга Эльснера, поэта и драматурга, долгое время возглавлявшего На-

<sup>21</sup> *Mieczysław Idzikowski, Bronisław Edward Sydow. Op. cit., str. XII—XIII. См. также: «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 195—196.*

<sup>22</sup> *Там же, стр. 176.*

<sup>23</sup> *Там же, стр. 160. См. также: Л. Гинзбург. Йозеф Славик. Музиз, 1957.*

<sup>24</sup> *Там же, стр. 161.*

циональный театр в Варшаве<sup>25</sup>. Достаточно вслушаться в эти песни, чтобы понять, насколько далек был Шопен от внушавшихся ему некоторыми его знакомыми представлений о «космополитизме художника», насколько самобытным оставалось его творчество.

Из Вены Шопен послал сестре Людвике небольшую фортепьянную пьесу — *Lento con gran espressione*, издававшуюся после смерти композитора под различными названиями — *Nocturne*, *Adagio*, *Réminiscense*. Последнее название не только встречается в одной из рукописей, но и объясняется наличием тех реминисценций из медленной части фа-минорного концерта, которые были навеяны терзавшими композитора мыслями о Констанции<sup>26</sup> и воспоминаниями о Варшаве. «Старый дом глянет в сердце мое» — эта блоковская строка, думается, могла бы служить эпиграфом к данной пьесе, в кантилене которой, возникающей после краткого четырехтактного вступления, так ярко чувствуются черты шопеновского стиля, сформировавшиеся еще на родине.

Отрывки из шопеновских сочинений, о которых достоверно известно, что они написаны в Вене, окрашены элегической грустью. Не будем, однако, забывать, что это — лишь одна и притом, как нам кажется, не доминирующая сторона его сложного творческого облика, хотя, быть может, и наиболее доступная, так как она отражена во многих миниатюрах, вошедших в обиход домашнего музицирования. Много страниц, даже целые книги посвящены «шопеновской печали»<sup>27</sup>, и выражение это сделалось таким же распространенным и таким же туманным, как пресловутая «мировая скорбь» Байрона. Но какие бы сумрачные тона ни окрашивали порой лирику Шопена, в его музыке не переставали рождаться торжественные и гневные героико-драматические образы, не переставали возникать сцены народной жизни, всегда остававшейся для него источником вдохновения и национальной гордости.

Дружбу Шопена и Славика нельзя рассматривать только как результат артистического сближения двух гениальных музыкантов. Определенное значение имела здесь та общность их родных славянских культур, которую Шопен чувствовал и в Варшаве (вспомним хотя бы Живного и Бюрфеля), и в Праге, и в Вене, столь многим обязанной славянским музыкантам. Говоря об этой общности, следует остановиться на письме Витвицкого, poslanном им 6 июля 1831 г. Шопену и начинающемся словами благодарности

<sup>25</sup> Текст «Литовской песенки» долгое время ошибочно приписывался также Витвицкому, приложившему этот текст, являющийся переводом, сделанным Осиньским еще в 1806 г. с литовского оригинала, к своим «Сельским песенкам», в томике которых, подаренном Витвицким Шопену, композитор и нашел это стихотворение.

<sup>26</sup> Ср. письмо к Яну Магушиньскому, относящееся к концу декабря 1830 г.

<sup>27</sup> См., напр.: Nino Salvaneschi. *Il tormento di Chopin*. Milano, 1934. Польский перевод этой книги итальянского шопеноведа, вышедшей под названием «Zal szopenowski» (Варшава, 1938; Рим, 1946), вызвал многочисленные отклики польской печати.

за «прекрасные песенки», присланные им из Вены<sup>28</sup>. Так как Витвицкий встречался с Шопеном перед его отъездом из Варшавы, то нет оснований сомневаться<sup>29</sup> в том, что речь идет именно о новых песнях, сочиненных в Вене и присланных композитором сестре (вероятнее всего, Людвике), в исполнении которой поэт слышал эти песни.

Восторгаясь ими, Витвицкий выражает уверенность в том, что именно Шопену суждено стать создателем польской национальной оперы, развитие которой для автора письма неотделимо от путей развития музыкальной культуры и других славянских народов. «Я убежден, что славянская опера, вызванная к жизни истинным талантом, чувствующим и мыслящим композитором, заблестит когда-нибудь в музыкальном мире, как новое солнце, быть может, даже вознесется выше всех других, у нее будет столько же напевности, сколько у итальянской, но еще больше чувства и несравненно больше мыслей.

Когда я думаю об этом, дорогой Фридерик, то всегда радуется меня сладкая надежда, что Ты будешь первым, которому суждено почерпнуть это из обширных сокровищ славянской мелодии: если не пойдешь этим путем, то добровольно откажешься от прекраснейших лавров. Подражание предоставь другим,— пусть им забавляется посредственность», — писал Витвицкий.

И далее: «Кто хочет в каком-нибудь искусстве возвыситься, стать истинным мастером, тот должен иметь перед собой великие цели. Прости, что я пишу Тебе это; верь мне, что эти советы и пожелания рождены искренним расположением и уважением, которое я питаю к Твоему таланту. Если поедешь в Италию, хорошо было бы, если бы Ты провел некоторое время в Далматии и Иллирии для ознакомления с песнями братского народа, также в Моравии и Чехии. Ищи отечественных славянских мелодий так же, как минералог ищет камни и руды в горах и полях. Может быть, Ты даже сочтешь уместным записывать некоторые песни; такое собрание было бы для Тебя необычно полезным, на это не надо жалеть времени»<sup>30</sup>.

Из этих немногих строк можно заключить, что в то время передовые круги польской общественности уже не были удовлетворены оперным творчеством Эльснера и Курпиньского (которые, впрочем, больше не обращались к этому жанру) и что Витвицкий, продолжая развивать взгляды, высказывавшиеся еще Линде, считал, что залогом самобытности славянских культур является их взаимное общение и углубленное изучение их народных истоков. Вот почему поэт опасался, что намечавшееся тогда путешествие Шопена в Италию может вызвать у него желание подражать зарубежным образцам. Опасения эти, впрочем, были лишены каких

<sup>28</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 179.

<sup>29</sup> Ср. комментарии к этому письму. Там же, стр. 515—516.

<sup>30</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 179—180.

бы то ни было оснований, так как пребывание композитора за границей не только вызывало у него острую, порой невыносимую тоску по родине, но и заставляло пересмотреть установившееся в Варшаве почтительное отношение к «большому искусству» Запада.

Оставляя в стороне вопрос о точной датировке того фрагмента из дневника Шопена, который во всяком случае, относится к весне или к лету 1831 г.<sup>31</sup> и содержит слова «Хочется мне умереть» (*Chce mi się śmierci*), приведем следующие, в высшей степени знаменательные фразы: «Все, что я до сих пор видел за границей, кажется мне старым, невыносимым и лишь заставляет меня тосковать о доме, о тех блаженных часах, которые я не умел ценить. То, что раньше казалось мне великим, теперь кажется обыденным, а то, что раньше казалось обыденным, теперь кажется необычайным, удивительным, слишком великим, слишком высоким»<sup>32</sup>.

Вдумываясь в смысл этих фраз, можно представить себе, что Шопен в долгие часы раздумий все глубже и глубже постигал значение упорного созидательного труда строителей отечественной культуры, казавшегося ему раньше таким «обыденным». Правда, он всегда гордился своим учителем Эльснером и считал его непререкаемым авторитетом. Но Шопен предполагал, что найдет за рубежом подлинных ценителей искусства, а уже в одном из первых писем писал родным об «испорченном вкусе венского общества», любимцами которого были тогда не великие классики, а Ланнер и Иоганн Штраус-старший (Шопен сравнивал их с дирижерами варшавского танцевального оркестра Александром и Яном Свешевскими, весьма посредственными музыкантами)<sup>33</sup>. Шопен хвалил только двух певцов, да и то, лестно отозвавшись о голосе и технике Гейнефеттер, упрекнул ее в отсутствии эмоциональности», «а все остальное так убого, что совершенно недостойно Вены»<sup>34</sup>.

Что же касается пианистов, то он оставался в дружеских отношениях с Гуммелем и Черни. Но самым модным виртуозом в Вене был тогда юный Сигизмунд Тальберг (1812—1871), ученик Гуммеля, не очень понравившийся Шопену, и имевший наглость сказать, что в концерте польского мастера, в котором, он, видимо, сразу же почувствовал опаснейшего соперника, ему показались удачными только оркестровые tutti<sup>35</sup>. С большой симпатией отзывался

<sup>31</sup> Этот вопрос рассмотрен в комментариях к данному фрагменту. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 511—512. Дневник Шопена, находившийся в варшавской Библиотеке Красиньских, сгорел в 1944 г.

<sup>32</sup> Там же, стр. 167.

<sup>33</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 161. Вспомним, что в том же 1830 г. Мендельсон писал сестре из Вены: «Даже самые лучшие пианисты не исполняют здесь ни одной ноты Бетховена». Хотя Мендельсон был тогда в Вене проездом из Мюнхена в Италию, но все же замечание его очень симптоматично.

<sup>34</sup> Там же, стр. 164.

<sup>35</sup> Там же, стр. 165.

зато Шопен о виолончелисте Мерке,— вместе с ним и Славиком он играл свое Трио и другие сочинения, именно Мерку посвятил он свой Полонез для виолончели и фортепьяно, предпослав этому сочинению написанную весной 1830 г. интродукцию. Черни сделал затем фортепьянную транскрипцию данного произведения и опубликовал ее в Вене в 1833 г.

Шопен посещал места, связанные с именами великих венских мастеров, почитать которых научил его еще Живный, бывал в живописных окрестностях Вены<sup>36</sup>, изучая ее архитектурные памятники. Особенно сильное впечатление производил на него древний собор св. Стефана, неподалеку от которого жил когда-то Моцарт. В одном из писем Шопена сохранился его рассказ о том, как в ночь под рождество он пришел туда. «Пришел, еще людей не было. Не для того, чтобы присутствовать на богослужении, а чтобы в этот час всмотреться в это гигантское здание, стал я в самом темном углу, у основания готической колонны. Невозможно описать все великолепие, все величие этих грандиозных сводов...» Так же, как впоследствии о строителях парижской Нотр-Дам, слушал Шопен легенды о зодчих, воздвигавших Штефансдом, рассказы о зальцбургском епископе, освятившем храм св. Рупрехта, возникший на несколько сот лет раньше этого собора, о тех временах, когда волны Дуная омывали холм, на котором возвышается средневековый храм Maria am Gestade, где когда-то молилась матросы, покидая родной город. И очень отчетливо представлял себе Шопен Вислу и герб родного города с изображением его защитницы — сирены, всплывавшей из водной пучины и поражавшей врагов своим широким мечом. Так гласит предание, которое Фридерик знал еще в детстве, а теперь вспоминал, глядя на волны другой великой реки.

Никогда не оставался равнодушным Шопен к картинам, которые он видел в собраниях Дрездена, Вены и других городов, к памятникам зодчества и скульптуры, к образам прошлого. Но в эти месяцы, проведенные в Вене, мысли его были больше всего поглощены теми событиями, которые уносили жизни многих тысяч его соотечественников. Самые противоречивые слухи об этих событиях доходили до Вены, и напрасно Мальфатти пытался успокоить композитора, повторяя, что он должен думать прежде всего не о них, а об искусстве, ибо каждый артист, по его мнению, космополит. «Если даже и так, то как артист я еще в колыбели, а как поляк начал уже третий десяток», — писал Шопен Эльснеру 29 января 1831 г., выражая надежду, что тот поймет его<sup>37</sup>.

4 апреля 1831 г. Шопен выступил в Вене на утреннем «большом вокальном и инструментальном концерте», который дала певица Гарсиа-Вестрис при участии Сабины и Клары Гейнефет-

<sup>36</sup> Там же, стр. 177—178.

<sup>37</sup> Там же, стр. 170.

тер, Мерка, Вильда, скрипача Йозефа Бема, его ученика Георга Гельмесбергера и валторнистов братьев Леви. До нас дошел лишь анонс об этом концерте, помещенный в венской «Театральной газете» («Theaterzeitung») 2 апреля 1831 г. Последнее выступление Шопена состоялось 11 июня того же года, причем программу этого концерта «zum Vortheile des Herrn D. Mattis» (то был, следовательно, бенефис дирижера Д. Маттиса, и Шопен опять не получил гонорара) лишь недавно нашел и опубликовал Фр. Загиба<sup>38</sup>.

Как явствует из этой программы, концерт состоялся в театре «У Каринтийских ворот» и начался исполнением увертюры к «Эврианте» Вебера. Шопен исполнил первую часть своего ми-минорного концерта, после чего выступил вокальный квартет в составе Штаудигеля, Эммеринг, Рупрехт и прославившегося впоследствии Тихачка, который незадолго до этого начал свою оперную карьеру в качестве хориста.

Шопен сыграл затем вторую и третью части своего концерта, а закончился вечер премьерой нового балета графа Галленберга «Теодозия» с участием Фанни Эльслер и ее двух сестер. В последнем письме Шопена из Вены, текст которого нам известен полностью (оно датировано 16 июня), есть упоминание о письме Людвиги (до нас не дошедшем), сообщавшей брату, что Эльслер остался доволен рецензией на выступление Шопена, и еще об одной рецензии<sup>39</sup>. Ни один из этих отзывов венской прессы разыскать пока не удалось.

В этом письме Шопен извещал родных о том, что он уже получил паспорт и выезжает в Зальцбург, а оттуда в Мюнхен, так как русское посольство отказало в разрешении ехать в Лондон, ибо там, как уже говорилось, находились тогда дипломатические агенты повстанческого правительства. Нужно сказать, что об этом разрешении Шопен просил, имея в виду направиться — «проездом в Лондон» — в столицу Франции, где, как он знал, с большой симпатией относились к полякам и их вольнолюбивым стремлениям<sup>40</sup>. 20 июля<sup>41</sup> Шопен вместе с польским естествоиспытателем Норбертом Альфонсом Кумельским (1801—1853), с которым он подружился в Вене, покинул столицу Австрии и направился через Линц и Зальцбург в Мюнхен. Вскоре после того, как путешественники миновали долину Вахау, славящуюся своими замками, высоко возносящимися башни над водами Дуная, и проехали через

<sup>38</sup> Franz Zagiba. Chopin und Wien. Wien, 1951, S. 61.

<sup>39</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 181.

<sup>40</sup> Там же, стр. 170—171, письмо к Эльслеру от 29 января 1831 г.

<sup>41</sup> Эту дату приводит Карасовский, в распоряжении которого имелось помещенное этой датой письмо Шопена к родителям, впоследствии утерянное. См., напр.: Moritz Karasowski. Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe. Dresden, 1878, S. 200. Некоторые биографы Шопена ставят под сомнение дату, указанную Карасовским, так как уже 29 июня Миколай Шопен адресовал письмо сыну в Мюнхен (возможно, не зная о задержке с паспортом).

Урфар — древнейшую часть Линца, они прибыли в Зальцбург, где прожили несколько дней, и Шопен вновь вспоминал великого Моцарта, который когда-то по этой же дороге совершил свое первое путешествие в Вену.

Август месяц Шопен провел в Мюнхене, где познакомился со многими местными музыкантами, слушавшими его игру в частных домах. 28 августа он выступил в столице Баварии публично, исполнив в сопровождении оркестра свой ми-минорный концерт и Фантазию на польские темы. Через день после этого музыкальный критик мюнхенской «Флоры», похвалив виртуозность Шопена и его концерт («не отличающийся, однако, особенной новизной или глубиной»), подчеркнул, что больше всего понравилась в тот вечер Фантазия, и заметил в связи с этим следующее: «В славянских народных песнях есть что-то, всегда вызывающее волнение, но сущность чего трудно определить и объяснить, потому что здесь дело не только в ритме и быстром переходе из минора в мажор. Никто не умел сочетать характер этих песен с блестящим исполнением лучше, чем Бернгард Ромберг, который очаровывал слушателей своими сочинениями этого рода, равно как и мастерским исполнением их».

Оставляя на совести автора этих строк развязные суждения о степени «новизны или глубины» шопеновских творений (недаром Римский-Корсаков так сокрушался по поводу «прозорливости» музыкальной критики!), обратим, однако, внимание на то, что он не прошел мимо того своеобразия славянской музыки, которое уже начинали ценить на Западе. В этой связи понятно упоминание и имени знаменитого немецкого виолончелиста Ромберга (1767—1841). Конечно, его композиторские опыты не идут ни в какое сравнение с музыкой Шопена, но в своих сочинениях он часто обращался к русским и польским песенно-танцевальным мелодиям, создавая виртуозные вариации на эти темы, причем в петербургской печати даже отмечалось, что «свойство русской национальной музыки» в вариациях Ромберга «выражено с совершенною точностью и благородством»<sup>42</sup>.

Вскоре после концерта, состоявшегося в зале мюнхенского Филармонического общества, Шопен опять отправился в путь и по дороге в Париж, куда ему удалось все-таки получить транзитную визу, остановился в Штутгарте. Здесь он также встретился с некоторыми музыкантами, в том числе с братом директора Пражской консерватории, пианистом и композитором Петером Йоганном Пиксисом (1788—1874), который отнесся к Шопену весьма доброжелательно и в должной мере оценил его игру.

Тем временем восстание в Польше приближалось к роковому концу, обусловленному прежде всего предательской тактикой маг-

<sup>42</sup> О приездах Ромберга в Россию и связях его с русской культурой, см.: Л. Гинзбург. История виолончельного искусства, кн. II. М., 1957, стр. 320—324.

натской верхушки, больше всего опасавшейся тех социальных преобразований, на которых настаивали остававшиеся в меньшинстве радикально-демократические деятели восстания во главе с Лелевелем. Оценивая расстановку сил восстания, Энгельс писал впоследствии: «Скажем прямо: восстание 1830 г. не было ни национальной революцией (оно исключало три четверти Польши), ни социальной или политической революцией; оно ничего не изменяло во внутреннем положении народа; это была консервативная революция»<sup>43</sup>.

Реакционные силы располагали большинством в сейме, и поэтому им удалось добиться в середине августа роспуска Патриотического общества и облечения полнотой власти генералов — графа Яна Круповецкого, возглавившего правительство, Войцеха Хшановского, назначенного губернатором Варшавы, и Игнация Прондзиньского. «Повстанческое руководство фактически встало на путь капитуляции перед Паскевичем, хотя оно и продолжало говорить о подготовке к активным действиям и даже предприняло некоторые операции на флангах армии Паскевича на правом берегу Вислы, направив для этого 20-тысячный корпус под командованием генерала Раморино»<sup>44</sup>.

Но о том, что этот корпус, во главе которого стоял итальянский генерал Джироламо Раморино, находился вне Варшавы, Прондзиньский сам сказал во время парламентских переговоров представителю Паскевича, после чего русский фельдмаршал, побуждаемый к решительным действиям волной восстаний, прокатившейся по России, решил 6 сентября начать штурм польской столицы и в тот же день занял ее предместье Волю. Именно после этого был подписан акт о капитуляции, о котором мы уже говорили, а затем началась расправа с польскими патриотами. Князь Варшавский — этот титул получил Паскевич от императора — на протяжении целой четверти века усердно выполнял функции палача Польши, официально именуясь наместником Царства Польского, конституция которого была официально отменена царским самодержавием, начавшим насильственную русификацию страны и гонения на польскую культуру. В 30-е годы Пруссия, которая, так же как и Австрия, выдала царским властям тысячи польских повстанцев, перешедших границу осенью 1831 г., приступила к такой же насильственной германизации земель, входивших в состав Великого княжества Познаньского. Еще более усилился и социальный гнет во всей Польше. Наступили черные годы в истории польского народа, на долю которого вновь выпали тягчайшие испытания, не сломившие, однако, его воли к жизни и свободе.

О падении Варшавы Шопен узнал в Штутгарте. Там он сделал несколько записей в своем альбоме-дневнике, о котором мы уже

<sup>43</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. V, стр. 265.

<sup>44</sup> «История Польши в трех томах», т. I, стр. 547—548.

упоминали. Подлинность этого документа, впервые опубликованного проф. Станиславом Тарновским (1837—1917)<sup>45</sup> и сгоревшего в 1944 г., оспаривалась некоторыми авторами, но в настоящее время не вызывает сомнений<sup>46</sup>, а точность снятой с него копии засвидетельствована Сыдовым<sup>47</sup>. Но даже если бы до нас не дошли тексты этих записей, то можно было бы представить себе, в какое отчаяние пришел Шопен, получив известия о штурме и сдаче Варшавы, в которой находились тогда все самые близкие и дорогие ему люди. Когда он читал газетные сообщения и слушал рассказы о том, что творилось в Польше, воображение рисовало ему самые страшные картины.

Из записей, известных под названием «штутгартского дневника» Шопена, видно, до какого иступленного состояния довели его мысли о матери (какие теплые, из глубины сердца вырвавшиеся слова написаны здесь о ней!), отце, сестрах, о Констанции, которая, как думал Шопен, могла очутиться в руках врагов, о друзьях, о родном городе, превращенном, быть может, в груды развалин, о могиле Эмилии, быть может, стертой с лица земли в эти страшные дни. Нет, отчаяние Шопена было рождено только его мыслями. Никто не убил его родителей, не надругался ни над сестрами, ни над возлюбленной, которая, кстати сказать, вскоре после того, как Матушинский передал портрет и клятвы верности Фридерика, вышла замуж за весьма зажиточного человека. И поныне на Погонзковском кладбище сохранилась могила Эмилии. И вскоре после приезда в Париж, где Шопен очутился в конце сентября того же 1831 г., он возобновил переписку с родными и друзьями, в том числе и с Войцеховским, который был контужен во время восстания.

2 ноября в столицу Франции вместе с братом Камиллом, в дни восстания также входившим в состав редколлегии газеты «*Nowa Polska*», прибыл Мохнацкий, который немедленно приступил к организации эмиграционного Национального польского комитета, сформированного уже в декабре и избравшего своим председателем Лелевеля. В одном из важнейших документов, опубликованных этим комитетом и озаглавленном «К братьям русским», говорилось, как видно уже из первых слов воззвания о братстве русского и польского народов, о необходимости объединения их революционных сил для свержения царизма. Именно так — мы уже упоминали об этом — понимали задачу ноябрьского восстания его наиболее прогрессивные деятели, провозгласившие лозунг «За нашу и вашу свободу». Известно, как горячо откликнулись на этот лозунг передовые круги русской общественности, которые, выражаясь словами Герцена, вели борьбу «за полную, безусловную независимость

<sup>45</sup> *Stanisław Tarnowski, Kilka słów o Chopinie.*—«*Przegląd Polski*», Kraków, 1 мая 1871 г., zes. XI.

<sup>46</sup> Срвн.: Arthur Hedley, *Chopin*, p. 41.

<sup>47</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 516.

Польши, за ее освобождение от России и Германии и за братское соединение русских с поляками»<sup>48</sup>.

Если восстание 1830 г. вызвало ярость русской реакции, то круги, близкие к Герцену, «радовались каждому поражению Дибича, не верили неудачам поляков»<sup>49</sup>, а находившиеся «во глубине сибирских руд» узники царизма и их многочисленные друзья, за которыми неусыпно следила николаевская полиция, с глубоким волнением и ликованием восприняли известие о начале восстания и о том, что польские патриоты, с оружием в руках выступившие против царизма, осылали первые месяцы борьбы торжественной церемонией — поминовением жертв царизма, также борющихся «за нашу и вашу свободу».

В 1831 г. декабрист Александр Одоевский, осужденный на каторжные работы и ставший, по выражению одного из современников, «главным поэтом» узников, а следовательно, и выразителем их чувств, написал стихотворение «При известии о польской революции», в котором были сделавшиеся знаменитыми строки:

*Вы слышите: на Висле брань кипит! —  
Там с Русью лях воюет за свободу  
И в шуме битв поет за упокой  
Несчастных жертв, проливших луч святой  
В спасенье русскому народу.  
Мы братья их...*

И тем, кто пытается истолковать штутгартские записи Шопена, как проявление его ненависти к русским вообще (на том основании, что там применяется слово «Moskali») <sup>50</sup>, следовало бы помнить, что именно друг композитора Мохнацкий и его наставник Лелевель были поборниками дружбы русского и польского народа. Шопен хорошо знал о том, что Мицкевич, Шимановская, Орловский и многие, многие другие деятели польской культуры были дружны с Пушкиным, Глинкой и их окружением, с подлинным цветом русской интеллигенции. Разве этих людей проклинал Шопен? И разве Немцевич, устами которого польские повстанцы провозгласили детронизацию Николая I, не произносил с любовью имена Рылеева и Вяземского? Разве люди, с которыми так часто встречался Шопен, не говорили ему, что именно Рылеев (о нем как о брате вспоминал впоследствии Мицкевич в стихотворном фрагменте «К русским друзьям») переводил и издавал думы Немцевича? Разве не было известно в Польше, что Вяземский, друг Пушкина, заслуженно

<sup>48</sup> А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем, т. XI, стр. 68.

<sup>49</sup> А. И. Герцен. Былое и думы. Л., 1947, стр. 42.

<sup>50</sup> Слово это — с подчеркнута неприязненным оттенком — применял и Шевченко, разумея, вне всякого сомнения, силы царизма, а отнюдь не русский народ, не ту передовую русскую общественность, которая выкупила его из крепостной неволи, окружила заботами и вниманием, полюбила его великолепные стихи и повторяла содержавшиеся в них гневные обличительные строки.

считался «добрым духом» всей «польской колонии», в окружении которой он проводил столько часов, незабываемых для него и для польских друзей? Да и сам Шопен неоднократно упоминает в письмах имена своих русских знакомых, у которых он бывал и музицировал, — достаточно обратиться хотя бы к цитируемому уже письму от 10 апреля 1830 г., адресованному Войцеховскому, где говорится о том, что Шопен собирается на вечер к Левицким, чтобы играть там вместе с Качиньским свой полонез и слушать игру кн. Голицына<sup>51</sup>.

Вскоре после того как Шопен очутился в Париже, он узнал от приезжавших туда польских эмигрантов всю правду о восстании. Он узнал о том, что его учитель Эльснер писал в те дни патриотические песни и другие произведения (например, пользовавшийся популярностью «Марш авангарда польской армии»), звучавшие в Варшаве и в других польских городах. Нет сомнения, что Шопен познакомился с «Варшавянкой» и «Литвинкой» Курпиньского и со многими другими песнями восстания, в которых гремели фанфарные призывы к бою. Он узнал, что тексты некоторых из этих песен писали Северин Гоциньский и другие поэты, с которыми он встречался в Варшаве. И уже в конце 1831 г. в парижских кругах польской эмиграции, с которыми был близок Шопен, получили распространение стихотворения и песни, клеймившие измену магнатов и генералов — их ставленников, предавших дело революции, интересы народа. «О, слава вам, паны-магнаты, за нашу неволю, оковы», — так начинался припев песни «Когда народ на бой поднялся» (*Gdy naród do boju*), текст которой, доживший до наших дней, сочинил молодой краковский поэт Густав Эренберг. А в стихотворении-памфлете мазовецкого поэта Мауриция Гославского (1802—1834) «Мазурка в честь диктатора, который положил начало упадку народного дела», прямо говорилось о том, что Хлопицкого, пытавшегося сговориться с Николаем I, следовало повесить, так же как и других прямых виновников поражения восстания.

Было бы большой ошибкой судить о первых годах парижской жизни Шопена только на основании дошедших до нас (к тому же,

<sup>51</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 117—118. В работе «Русские знакомые и друзья Шопена» (сб. «Русско-польские музыкальные связи». — М., АН СССР — Польская Академия наук, 1963, стр. 121). С. А. Семесковский высказывает предположение, что Шопен пишет здесь о старом русском генерале Михаиле Ивановиче Левицком, у которого он не раз бывал, но сомневается, что далее речь идет о Николае Борисовиче Голицыне, числившемся тогда по Кавказской армии, хотя и допускает возможность, что Н. Б. Голицын мог находиться в Варшаве наездом или будучи в отпуске. Напрашивается, с другой стороны, предположение, что Шопен мог писать о кн. Александре Сергеевиче Голицыне (1789—1858), одаренном литераторе и музыканте, пользовавшемся симпатией в петербургских и варшавских музыкальных кругах: Глинка напечатал его «Кавалерийскую рысь» в «Литерическом альбоме» на 1829 г., Шимановская сделала фортепьянную транскрипцию его романса.

крайне немногочисленных) его писем этого периода. Шопен писал родным и друзьям (Эльснеру, Войцеховскому, Новаковскому, кстати сказать, также сочинявшему патриотические песни в дни восстания,— в том числе ставшую популярной «Мазурку, посвященную польской молодежи», в тексте которой эти дни назывались «счастливой порой») о музыкальной жизни Парижа, о своих знакомствах в артистическом мире, о том, как он устроился на новой квартире (Boulevard Poissonière, 27) на пятом этаже, небольшой, но очень уютной, откуда виден чуть ли не весь Париж — от Монмартра до Пантеона<sup>52</sup> — обо всем, кроме своих чувств и переживаний, связанных с мыслями о родине. *Assai sa chi tacer sa...*

Но внутренний мир Шопена раскрывается перед нами в его произведениях, относящихся к началу 30-х годов. Вскоре после приезда композитора в Париж некоторые из этих произведений начали появляться в свет с опусной нумерацией, почти всегда требующей комментариев, так как Шопен, видимо, не придавал ей почти никакого значения и не заботился о том, чтобы она отражала хронологическую последовательность возникновения его сочинений. К сожалению, нельзя установить эту последовательность и на основании рукописей композитора.

Есть основания полагать, что в Париж он привез, помимо двух концертов, трио и вальсов, уже значительную часть этюдов ор. 10<sup>53</sup>, мазурки, о которых он упоминал еще в письме к родителям, посланном в декабре 1830 г. из Вены, ноктюрны ор. 9 и ор. 15, № 1 и 2, а также более или менее отделанные наброски Первой баллады и Первого скерцо. Кроме того, многие биографы Шопена считают, что в Штутгарте возникли эскизы ля-минорной и ре-минорной прелюдий цикла ор. 28, завершеного лишь к концу 30-х годов. Итак, Шопен приехал в Париж, будучи автором многочисленных и притом самых разнообразных произведений, в которых уже проявились мощь, поэтическое обаяние и самобытность его гения, завоевавшего признание вскоре после того, как произведения эти начали выходить в свет и проникать на концертную эстраду.

В конце 1832 г. лейпцигский издатель Карл Фридрих Кистнер (1797—1844), за год до этого ставший преемником основателя фирмы — Генриха Пробста<sup>54</sup>, но начавший ставить свое имя на изданиях фирмы лишь в 1836 г., опубликовал Четыре мазурки ор. 6 и Пять мазурок ор. 7. Одновременно эти девять мазурок появились и в Лондоне, где право издания и распространения произведений Шопена приобрела фирма Вессель и Стодарт (в конце

<sup>52</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 187.

<sup>53</sup> См. первое (французское) издание музыкального словаря Войцеха Совиньского («Les Musiciens polonais et slaves», P., 1857), стр. 115.

<sup>54</sup> Как нам удалось установить, Пробст опубликовал 24 мазурки Марии Шимановской (см. Игорь Бэлла. Фортепьянное творчество Марии Шимановской. Вступительная статья к изданию мазурок, выпущенному Музгизом в 1956 г.).

30-х годов она стала именоваться Вессель и Стэптон), основанная немцем Христианом Рудольфом Весселем (1797—1885), опубликовавшим, как известно, некоторые произведения композитора под названиями, которые должны были угодить мещанским вкусам обывателей. Письма Шопена, содержавшие резкий протест против такого произвола, фирма предусмотрительно уничтожила.

Начиная с 1833 г. произведения Шопена начали публиковаться и парижским издателем, также выходящим из Германии, Морисом Адольфом Шлезингером (ум. в 1871 г.). Названия фирм Пробста — Кистнера, Шлезингера и Весселя стоят на титульных листах таких произведений Шопена, вышедших в этом году, как трио ор. 8, три ноктюрна ор. 9, ми-минорный концерт для фортепьяно с оркестром ор. 11 (отныне он начал именоваться Первым, так как рукопись фа-минорного концерта была разыскана и издана композитором позже). В том же году фирмы Пробст — Кистнер и Лемуан (одним из ее владельцев был известный парижский пианист, автор и издатель педагогических произведений Анри Лемуан, 1786—1854) выпустили Двенадцать больших этюдов ор. 10, а в следующем году Шлезингер переиздал мазурки ор. 6 и ор. 7 (в этом издании до-мажорная мазурка, завершающая ор. 7, почему-то была включена в ор. 6, также в качестве заключительной пьесы).

Мазурки ор. 6 посвящены графине Паулине Плятер<sup>55</sup>, которой Шопен начал давать уроки вскоре по приезде в Париж. Несмотря на то, что композитор пользуется здесь таким жанровым обозначением, в этих пьесах, помимо собственно мазура, который является в середине первой и в начале трех остальных мазурок, отчетливо различимы характерные черты куявяка (во второй и в третьей мазурках), тогда как четвертая мазурка вообще представляет собою оберек. Все эти три танца в различных комбинациях встречаются и в пяти мазурках, которые Шопен сочинял уже в Париже, продолжая развитие этого жанра до последнего года своей жизни.

Нам трудно, впрочем, разграничить варшавский и зарубежный периоды творчества композитора, так как есть основания полагать, что замыслы, а отчасти и наброски многих произведений, датированных 30-ми годами, возникли еще на родине. Во всяком случае, все эти произведения, включая и тетрадь мазурок ор. 6, были навеяны образами родной земли.

Уже в этих юношеских пьесах он достиг подлинной отточенности мастерства и высокой самобытности, почерпнутой из народных истоков. Слушая эти мазурки, не столько думаешь о фольклорных записях, о ритмо-интонационных особенностях польской народно-инструментальной музыки, сколько представляешь себе

<sup>55</sup> К семье Плятеров принадлежали видные деятели польской эмиграции в Париже. Ученица Шопена была дочерью сенатора Людвика Плятера, известного своими трудами по географии.

сцены из жизни народа, рисовавшиеся в воображении композитора. По поводу ми-бемоль минорной мазурки ор. 6, № 4 Януш Микетта, отмечая настойчивое повторение двух построений в этой небольшой пьесе, пишет, например: «Мазурка в темпе *presto ma non troppo* имеет характер оберка... В целом, а особенно благодаря постоянному чередованию А и В, «танцевальный сценарий» мазурки, применяя крестьянскую терминологию, это постоянная смена «ксебки» и «отсибки» («*naksebkę*» i «*naodsibkę*») вплоть до ... изнеможения»<sup>56</sup>.

Разумеется, мазурки Шопена создают такое впечатление благодаря искуснейшему развитию, обогащению и художественному обобщению всех средств выразительности, свойственных народнотанцевальному музицированию. К числу этих средств, если говорить о фактуре, принадлежат прежде всего упорно повторяемые квинтовые органые пункты с тонко обыгрываемым смещением акцентов, постепенным введением средних голосов и уплотнением гармонической ткани, насыщаемой, благодаря наличию такой постоянной основы, острыми и сложными сочетаниями, соотношения которых, впрочем, вполне ясны.

Таким двойным органным пунктом начинается и мазурка ор. 6, № 2; встречается этот прием и в других мазурках. В ритмической структуре их обнаруживается типичное для этого жанра стремление к макированию последней доли такта, — иногда (например, в мазурке ор. 6, № 4) это — сильное *sf*, иногда (например, в мазурке ор. 7, № 3) — *tenuto* (с предшествующим *crescendo*) на половинной ноте, которой кончается двутактная фраза. Ладовая структура некоторых мазурок (например, знаменитой до-мажорной «*Senza fine*» ор. 7, № 5) предельно проста и сводится порой к тонико-доминантовым соотношениям. В других слоях (например, в мазурке ор. 7, № 2) в изобилии появляются элементы переменности, внимательное изучение которых непременно обнаруживает закономерности, восходящие к ладовым особенностям польской народной музыки.

В этих девяти мазурках, опубликованных Шопеном в качестве пьес, которыми он дебютировал на Западе, чувствуется неисчерпаемость его творческой фантазии. Каждая мазурка своеобразна, в каждой можно найти очарование, присущее именно ей. Но все эти мазурки написаны в быстром темпе и почти все они отличаются оживленностью не только движения, но и характера. Значительно позже, по мере развития ностальгических настроений у композитора, он начал писать мазурки, окрашенные скорбными чувствами, мазурки-элегии. Прообразом таких пьес можно до известной степени считать уже мазурку ор. 7, № 3, начинающуюся сумрачным вступлением в низком регистре. В ней нередко встречаются фразы с патетическими взлетами на квинту или на октаву с последую-

<sup>56</sup> *Janusz Miketta. Mazurki Chopina. PWN, 1949, str. 61.*

щим квинтовым спадом. Такие обороты вызывают в памяти скорбную лирику польских и вообще славянских песен, мелодии которых, быть может, звучали в ушах Шопена, когда он покидал родину.

Именно славянские истоки обусловили «распевность» шопеновской музыки, сочетающуюся в мазурках с танцевальностью, национальное своеобразие которой также почерпнуто из народных истоков. В ноктюрнах Шопена, опубликованных приблизительно в то же время, что и мазурки *ор. 6* и *ор. 7* (три ноктюрна *ор. 9* вышли из печати в январе 1833 г., три ноктюрна *ор. 15* — в январе 1834 г.), эта «распевность» выступает на первый план. Пять из этих шести ноктюрнов, как свидетельствуют лица, знавшие композитора, были сочинены им еще до приезда в Париж. Во всяком случае нетрудно заметить черты общности между этими пьесами и более ранними ноктюрнами Шопена. Что же касается того пресловутого «влияния» Филда на Шопена, о котором так много было сказано, то лучшим ответом авторам, распространявшимся на эту тему, могут служить слова Яхимецкого: «Различие между произведениями Филда и Шопена гораздо более значительно, чем сходство»<sup>57</sup>.

Нет сомнения, что Шопен знал ноктюрны Филда и, надо полагать, не только слышал их в исполнении Шимановской, но и сам играл и изучал. Современники не раз отмечали, что шопеновское туше напоминало им туше Филда, «сильную, мягкую и отчетливую игру» которого так хвалил Глинка: «Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату»<sup>58</sup>. Филд был первым композитором, применившим слово «ноктюрн» для обозначения жанра фортепьянной миниатюры, хотя это слово (франц. *nocturne*, ит. *notturno* — ночной) и до него не раз появлялось на различных языках в заглавиях различных произведений, — ограничимся тем, что назовем такие оркестровые сочинения, как «*Serenata notturna*» и «*Notturmo*» Моцарта и «*Concertino notturno*» его старшего современника Яна Адама Франтишка Мичи.

Эмоциональное содержание ноктюрнов<sup>59</sup> Филда, как это подчеркнuto названием, рождено вечерними раздумьями. Конечно, круг образов этих раздумий мог быть безграничным. В ноктюрнах Филда на первый план выступает лирическая созерцательность, придающая поэтическое очарование этим пьесам, которые, однако, по свидетельству Листа, не нравились Шопену<sup>60</sup>, оценившему зато в полной мере возможности этого жанра и поднявшему его на подлинно классическую высоту.

<sup>57</sup> *Z. Jachimowski. Chopin, str. 163.*

<sup>58</sup> *М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 75.*

<sup>59</sup> *Сам композитор озаглавил так не все пьесы, издававшиеся впоследствии под этим названием.*

<sup>60</sup> *Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 263.*

Из польских мастеров — старших современников Шопена — к жанру ноктюрна обращалась Мария Шимановская. Ее первый опыт — ноктюрн «Le Murmure» (Шепот), кстати сказать, также изданный Пробстом и завоевавший громадную популярность в Европе уже в 20-е годы, — представлял собой романтическую звукопись, изображавшую мерный шум волн, который создает умиротворенное настроение в душе человека, прислушивающегося в вечернюю пору к этому шуму. Шопен безусловно знал этот ноктюрн, который играли во всех варшавских салонах. Но трудно сказать, был ли издан при жизни Шимановской ее си-бемоль-мажорный ноктюрн, так как мы располагаем пока лишь единственным экземпляром издания этого ноктюрна, включенного в сборник пьес, появившийся уже после смерти Шопена<sup>61</sup>.

Вопрос этот представляет особенный интерес в связи с тем, что в этом ноктюрне Шимановской можно найти черты, до известной степени предвосхищающие некоторые особенности шопеновских ноктюрнов. Во всяком случае по стилю очень близко к ним начало — выразительная, широкого диапазона кантилена в правой руке на фоне гармонических фигураций левой руки (также с широким, порой чуть ли не двухоктавным размахом), а затем постепенная динамизация мелодического развития, приводящая к сильному нарастанию и драматической кульминации. Очень может быть, что Шопен не слышал и не играл этого ноктюрна, так же как Шимановская, уехавшая из Варшавы в конце 1827 г. и скончавшаяся летом 1831 г., не знала ноктюрнов Шопена. Нет никакой надобности выдвигать здесь какие-либо гипотезы или давать сравнительную оценку этих произведений. Но очень важно подчеркнуть, что ноктюрн Шимановской, принадлежащий, несомненно, к числу ее самых поздних сочинений, уже отмечен романтической взволнованностью, резко отличающей эту пьесу, так же как и песни Шимановской на тексты из «Конрада Валленрода» (в особенности «Альпухару») от идиллического ноктюрна «Le Murmure».

В первых опубликованных Шопеном ноктюрнах преобладают лирико-созерцательные настроения. Это — своего рода раздумья, носящие характер то элегии (ор. 9, № 1), то «инструментального романса», каким по существу является знаменитый ми-бемоль-мажорный ноктюрн ор. 9, № 2, уже в первой половине 30-х годов получивший широчайшее распространение во всей Европе. Интонационный строй этих ноктюрнов близок к еще более раннему ноктюрну ми-минор (посмертно обозначенному ор. 72, № 1), о котором уже шла речь. В поступенном движении кантилены и здесь прочерчивается «секстовость» — в двух первых фразах ноктюрна ор. 8, № 1 сразу же выступают секстовые вершины мелодии: такими вершинами являются  $des^2$  по отношению к опорному  $f^1$

<sup>61</sup> Факсимильное воспроизведение этого издания см. в кн. Игорь Бэлза. Мария Шимановская. М., 1956, стр. 169—176.

и *ges*<sup>1</sup> по отношению к опорному *b*. Затем следует орнаментальное «распевание» этих мелодий, обогащаемых хроматическими звуками, среди которых и здесь и дальше выделяется IV повышенная ступень, сопоставляемая с натуральной. Такое сопоставление характерно и для двух других ноктюрнов этого опуса, хотя наряду с этим Шопен вводит и другие элементы переменности, постоянно сопоставляя, например, мажорную терцию лада с минорной.

В этих ноктюрнах композитор гораздо чаще, чем в ми-минорном, пользуется полиритмическими построениями различных видов. Иногда это — прихотливые изгибы орнаментов на фоне плавного течения широких гармонических фигураций аккомпанемента (например, в первом ноктюрне — ундецимоли и септоли в правой руке, тогда как в левой руке продолжается равномерное движение восьмыми), иногда — делающееся излюбленным у Шопена сочетание групп триолей с равномерной пульсацией восьмых. Такое сочетание иногда применяется композитором для углубления настроения тревожной взволнованности, впечатление которой создают и динамические контрасты: сравним, например, такты 15—17 (*f*, *appassionato* и далее *con forza*) и 19—24 (*pp sotto voce*) первого ноктюрна, обратим также внимание на *ppp* в такте 24, неожиданное *f* во второй половине следующего такта, краткое *crescendo* в такте 26, приводящее, однако, сразу же (такт 27) к *p*.

Особенно драматична средняя часть си-мажорного ноктюрна ор. 9, № 3, изобилующая также контрастами и сама в целом служащая контрастом первой теме ноктюрна, написанного в трехчастной форме *A—B—A*. Если тема *A* приобретает порой отчетливо выраженный танцевальный характер (подчеркнутый ремаркой *scherzando*), то тема *B* невольно вызывает слова о «тревогах былых лет» (*burzliwego wieku pierokoje*) из возникшего в годы предгрозя сонета Мицкевича «К Неману». Эмоциональная напряженность достигается здесь не только характером мелодии, расчленяющейся на короткие фразы-возгласы, не только резкой сменой динамических оттенков, но и синкопическим рисунком средних голосов, придающим полиритмической фактуре первых тактов оттенок смятения, подчеркнутый темповым обозначением *Agitato*.

В январе 1834 г. в Париже, Лондоне и Лейпциге<sup>62</sup> вышли в свет еще три ноктюрна Шопена, помеченные ор. 15 и посвященные им известному немецкому пианисту и композитору Фердинанду Гиллеру (*Hiller*, 1811—1885), жившему тогда в Париже. Два из этих ноктюрнов, по свидетельству биографов Шопена, также созданы им до приезда в Париж и уже в первой из данных пьес, начинающейся простой, кантиленного склада мелодией с секстовой вершиной, возникает в качестве средней части драматически-порывистый эпизод (*con fuoco*) со стремительными пассажами в левой

<sup>62</sup> К тому времени Шопен передал право на издание своих произведений в Германии фирме Брейткопф и Гертель.

руке, вздымающимися из глубин низкого регистра и заканчивающимися резко маркированными призывными возгласами.

Спокойная, лирически-обаятельная кантилена, которой начинается фа-диез-мажорный ноктюрн ор. 15, № 2, также прерывается патетически взволнованной средней частью с очень сложной ритмической структурой, подчеркивающей эмоциональное возбуждение, царящее в этой части. Последний ноктюрн этого опуса был написан уже в Париже в 1833 г. Рукопись данного ноктюрна, исполнением которого Антон Рубинштейн буквально ошеломлял слушателей<sup>63</sup>, была снабжена авторской пометкой «После представления Гамлета», — и можно себе представить, что в начале его звучит меланхолическая песня Офелии, а хоральный эпизод (*religioso*) изображает сцену ее похорон, тогда как в предшествующих ему резких аккордах звучит гамлетовский вопрос — «быть или не быть».

В первые месяцы пребывания в Париже композитор усиленно работал над окончанием первой серии этюдов<sup>64</sup>. Эти «Двенадцать больших этюдов, сочиненных Фридериком Шопеном и посвященных им своему другу Фр. Листу», ор. 10, вышли из печати уже в августе 1833 г. Есть основание предполагать, что данный опус был вначале задуман как цикл. Во всяком случае второй этюд написан в параллельном миноре по отношению к первому этюду, а в конце рукописи третьего (ми-мажорного) этюда автором предписан непосредственный переход к следующему (ди-диез-минорному) этюду: *Attacca il presto*. Начальная нота шестого (ми-бемоль-минорного) этюда, т. е. соль-бемоль, воспринимается как отзвук заключительного унисона (та же нота!) предыдущего этюда. Восьмой и девятый этюды связаны общностью тоники (фа мажор и фа минор), а второй из них написан в тональности, параллельной по отношению к тональности следующего этюда, в свою очередь являющейся субдоминантной одиннадцатого (ми-бемоль-мажорного) этюда. И, наконец, двенадцатый этюд, начинающийся в параллельной тональности, заканчивается тоникой до мажора, обрамляющей, таким образом, все двенадцать этюдов.

Следовательно, тональный план данной серии — цикла представляется в следующем виде: C—a—E—cis—Ges—es—C—F—f—As—Es—c(C).

Седьмой этюд, придающий стройность всей этой цепи, был написан позже четырех последующих, тогда как двенадцатый (так называемый «революционный»), по всей вероятности, был создан еще раньше, в Штутгарте.

Жанр этюда развивался в западноевропейской музыке еще до того, как к нему обратился польский мастер, начавший — вспом-

<sup>63</sup> James Huneker. *Chopin. Lwów — Poznań, 1922, str. 203.*

<sup>64</sup> Рукопись Четвертого этюда содержит пометку «Париж, июнь, 1832 г.», сделанную на итальянском языке.

ним его собственное выражение — писать этюды «своим способом». Возникает поэтому вопрос, в какой степени воспользовался Шопен опытом своих предшественников, к числу которых относят, например, Клементи<sup>65</sup>, Крамера<sup>66</sup> и многих других композиторов. Однако довольно давно уже установилось единодушное мнение, что шопеновские этюды несравненно выше произведений всех этих композиторов, ибо открывают «совсем новый мир звуков»<sup>67</sup>. Заслуживает, однако, внимания то обстоятельство, что Шопен в юные годы знакомился с фортепьянными этюдами не только зарубежных композиторов, но и своей соотечественницы Марии Шимановской, которая ставила в своих этюдах, привлекая, как известно, внимание Шумана<sup>68</sup>, не только чисто технические, но и художественные проблемы.

Анализ фактуры этюдов Шопена показывает, что в каждом из них композитора интересовали технические задачи, которые могут быть сформулированы в немногих словах: в первом этюде, например, это — гармонические фигурации, охватывающие несколько октав, во втором — хроматические гаммы с различными видоизменениями мелодических фигураций, в последующих этюдах — звучная кантилена, двойные ноты, ломаные октавы, арпеджио и т. п. Однако на первый план в этюдах Шопена, так же как и в его танцевальных пьесах, неизменно выступают черты романтической поэматики, и именно это прежде всего определяет своеобразие данного жанра в его творчестве. Конечно, пьесы эти сохраняют свое значение как этюды. В первом этюде исполнителю нужно поработать над растяжением пальцев, необходимость которого диктуется наличием децимы и ундецимы в качестве вершины (притом акцентируемой пятым пальцем) фигурационного хода. Во втором этюде возникают сложные аппикатурные проблемы «бисерной» техники, исполняя третий, пианист должен овладеть глубочайшим кантиленным легато.

Но ни одна из этих пианистических проблем не выступает в этюдах Шопена на первый план, так как эмоциональное воздействие их обусловлено прежде всего их образным строем, их художественным содержанием. Так, в первом этюде непрерывный бег фигураций, поддерживаемых тяжелыми и размеренными октавными ударами, создает картину какого-то неудержимого, широко разливающегося потока. И такая картинность, близкая, по существу говоря, к романтической программности, свойственна многим этюдам Шопена. Прославленный пятый этюд (так называемый «на черных клавишах», хотя белые применены в нем в достаточно большом количестве) это — ослепительная звукопись, уже порой пред-

<sup>65</sup> Bernard Scharlitt. *Chopin*. Leipzig, 1919, S. 208.

<sup>66</sup> Arthur Hedley. *Chopin*, p. 142.

<sup>67</sup> Hugo Leichtentritt. *Friedrich Chopin*, S. 66—67.

<sup>68</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, S. 203.

вещающая импрессионистскую игру звуков. Но разве только здесь заложены элементы различных стилей, различных приемов, развивавшиеся в дальнейшем многими композиторами, постигшими неотразимое обаяние шопеновской музыки и нашедшими в ней близкие их сердцу откровения? Недаром Артур Хэддли говорит, например, о «тристановских» хроматизмах шестого (ми-бемоль-минорного) этюда<sup>69</sup>.

Именно Шопен создал и утвердил трактовку этюда как поэмы, блистающей богатством красок и насыщенной глубиной содержания. В этом отношении из первых двенадцати этюдов особенно выделяются два — третий и двенадцатый. Со слов Адольфа Гутмана, ученика Шопена, приводимых Никсом, Лейхтентриттом и многими другими биографами композитора, мы знаем, что сам он считал первую тему третьего этюда лучшей из всех созданных им мелодий, а эмоциональное содержание этой мелодии становится нам еще более понятным благодаря возгласу, однажды вырвавшемуся у Шопена, когда он слушал, как Гутман исполнял данный этюд: «О, моя родина!» Мелодия эта носит отчетливо выраженный песенный характер (недаром делались даже попытки подтекстовать под нее слова, сочиненные различными поэтами), но это вовсе не «идиллия», как считает Лейхтентритт, передавая рассказ Гутмана<sup>70</sup>, а углубленное, сосредоточенное раздумье, вылившееся в кантлене, наделенной самыми лучшими, возвышенными чертами славянской песенности.

Средняя часть этюда, первые такты которой представляют собой варьирование данной мелодии, имеет темповое обозначение *rosso più animato*, а последующее нарастание построено на пассажах двойными нотами в обеих руках, и блестящая кульминация содержит ремарки *con fuoco* и *con bravura*. Но бравурность воспринимается как проявление тех скрытых сил, которые заложены в медленно развивающейся, певучей, сосредоточенной и торжественной начальной мелодии. Видимо, Шопен не сразу пришел к такой глубоко оправданной концепции данного этюда, потому что первоначальное темповое обозначение, стоявшее в рукописи (сейчас нам трудно поверить этому), гласило: *Vivace ma non troppo*, причем такой темп сохранялся и в дальнейшем (без ускорения в средней части). И только в окончательной редакции Шопен ввел темповые контрасты, придавшие такую значительность ми-мажорному этюду в целом и такую поразительную эмоциональную насыщенность его первой теме.

С мыслями о родине непосредственно было связано возникновение и заключительного этюда *op. 10*. Исследователи шопеновского творчества указывали на близость некоторых интонаций и деталей фактуры данного этюда то к Патетической сонате Бетховена

<sup>69</sup> Arthur Hedley. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>70</sup> Hugo Leichtentritt. *Op. cit.*, p. 67.

(вступление октав в правой руке (*appassionato*), то к до-мажорной сонате Вебера (начало этюда). Однако если говорить о первом «заимствовании», то оно сводится к нотам *до—ре—ми—бемоль*, причем у Бетховена последняя нота, как известно, «нависает» над последующим секундовым спадом — вздохом, а у Шопена является терцией тонического трезвучия, завершающей краткий мотив. Что же касается веберовской сонаты, то «ниспадающее движение шестнадцатых», о которых пишет Хэдли<sup>71</sup>, никак нельзя считать подражанием приему, примененному немецким романтиком. Но помимо этого, можно ли говорить об отдельных деталях фактуры «революционного этюда» как об отражении настроения Шопена при получении известия о падении Варшавы? В данном этюде прежде всего воплотился мятежный дух ноябрьского восстания, который обусловил все — и гневные возгласы начальных фраз, и скорбь, прорывающуюся в выразительных мелодиях заключительной части. Но «реквиемные» звучания, возникающие в этой части и вызывающие в памяти скорбные мысли, которые овладели Шопеном в Штутгарте, сменяются новым потоком стремительных пассажей, завершающимся громовыми ударами аккордов в низком регистре. Здесь нет ни отчаяния, ни резиньяции. Музыка Шопена воплощает настроение не тех участников восстания, которые искали компромиссов с палачами Польши или черной осенью 1831 г. пускали себе пулю в лоб, а тех, кто продолжал борьбу «за вашу и нашу свободу».

Опубликованию этюдов Шопена предшествовала тщательная, кропотливая работа композитора над этими произведениями, первые наброски которых создавались в процессе импровизации, а затем подвергались уже окончательной отделке. С таким же вниманием и неизменной требовательностью к себе редактировал и перерабатывал Шопен первоначальный вариант Первого (си-минорного) скерцо ор. 20, возникший в 1831 г. и поэтому связанный чертами внутренней общности с до-минорным этюдом. Если этюд начинается аккордом-возгласом, за которым следует неудержимая лавина пассажей, прокатывающихся по всей клавиатуре, то в скерцо таким императивным толчком, вызывающим волны стремительного движения (*Presto con fuoco*), являются два аккорда — один в крайнем верхнем регистре (терцквартаккорд II ступени), другой, подобный провалу в пропасть, — в низком регистре (доминантовый квинтсекстаккорд).

Затем целый восьмитакт, представляющий собой первую волну возбужденного движения, ограничен сферой тонического трезвучия, второй восьмитакт, на протяжении которого это движение продолжается и захлестывает еще более высокий регистр, целиком укладывается в рамки субдоминанты. И вместе с тем, несмотря на такую простоту гармонических средств и соотношений, разбег уже

<sup>71</sup> Arthur Hedley. *Op. cit.*, p. 144.

Этих первых волн создает ощущение сильного эмоционального напряжения.

Такое ощущение достигается далеко не только динамической энергией, вложенной в движение восьмых, подхлестываемых частыми sf, а и ладовыми средствами, которыми Шопен начал пользоваться, как мы уже говорили, в своих ранних сочинениях.

И здесь, сочетая гармонические фигурации с мелодическими, Шопен сразу же сопоставляет IV повышенную и IV натуральную ступени (причем в первом случае образуется восходящее задержание в квинте, а во втором — нисходящее к терции тонического трезвучия). Во второй волне такое сопоставление (с такими же задержаниями) продолжается, но так как органнй пункт си сохраняется, то это построение воспринимается в двойственном аспекте — и как отклонение в минор, и как субдоминантовая функция основной тональности, развертывающейся благодаря этому в сложный лад с элементами переменности, которые способствуют созданию впечатления тревожной неустойчивости. Кроме того, в потоке фигураций композитор «окутывает» все звуки стержневой гармонии верхними и нижними вспомогательными, образующими в сочетании с басовой основой диссонирующие комплексы.

И этот прием усугубляет драматическое напряжение, царящее в этом произведении, которое Шопен счел нужным озаглавить Scherzo. Слово это в переводе с итальянского языка означает «шутка», хотя и в русском языке это слово приобретает иногда зловещий характер (срвн. в былинах новгородского цикла: «а шутил он шуточки немалые»). Но в музыке понятие «скерцозности» обычно связывается с ее шутливым, порой гротескным или фантастическим (вспомним скерцо из музыки к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона) характером. Правда, Бетховен, который ввел в сонатно-симфонический цикл скерцо вместо менуэта, придавал этим частям драматический оттенок. Шопен начал трактовать скерцо как самостоятельный жанр и наделил уже первое произведение, отнесенное им к этому жанру, чертами не только драматизма, но и трагизма, который подчеркнут преднамеренным, горьким несоответствием между названием пьесы и ее содержанием.

Никакой «скерцозности» нет ни в первой теме, ни в ее развитии, ни в средней части, в которой звучит тема польской народной рождественской песни — коленды<sup>72</sup>.

Эта медленная часть — не умиротворенное просветление в душе художника, а скорбное воспоминание о днях детства, о тех незабываемых вечерах, когда Фридерик и его сестры слушали, как мать играет на стареньком пианино мелодии, которые они пели

<sup>72</sup> Существует несколько вариантов этой коленды, получившей широкое распространение в Польше. Краковская рукопись 1808 г. («Kolęda czyli zbiór pieśni na Boże Narodzenie») содержит только текст данной коленды. Один из вариантов ее мелодии и полный текст см. в кн.: «Polskie kolędy i pastoralki. Antologia w opracowaniu Ewy Grotnik». PWM, 1957, str. 22—23.

все вместе. Шопен, разумеется, не знал, что в XIII в. грузинский поэт Григорий Мтацминдели сложил стихи о доносящихся издали ударах колокола, которые вызывали у человека воспоминания о родине; едва ли знал Шопен и о том, что незадолго до того, как он писал свое Скерцо, ослепший и парализованный русский поэт Козлов читал Марии Шимановской, посещавшей его вместе с Вяземским, Жуковским и их польскими друзьями, свой перевод стихотворения Томаса Мура, сделанный в том же 1828 г., когда она поселилась с детьми в Петербурге. Но стихотворение это, которое так перекликается с вдохновенными строфами Мтацминдели, невольно вызывает в памяти среднюю часть шопеновского скерцо с ее глубокими басами, похожими на мерные удары колокола:

*Вечерний звон, вечерний звон!  
Как много дум наводит он.  
О юных днях в краю родном,  
Где я любил, где отчий дом,  
И как я, с ним навек простясь,  
Там слушал звон в последний раз!*

К тому времени, когда Шопен закончил в Париже работу над окончательной редакцией Первого скерцо (оно вышло из печати лишь в марте 1835 г., хотя рукопись была готова еще в 1832 г.), он уже знал о том поражении ноябрьского восстания, которое, как он считал, делало невозможным его приезд в Варшаву, где шла расправа с польскими патриотами. Он начинал понимать уже, вероятно, что утром 2 ноября 1830 г. слушал звон колоколов Варшавы, «в последний раз», он получил уже известия о замужестве Констанции, но образы родины не тускнели в его сердце, и именно ей посвящал он «души прекрасные порывы», запечатлевшиеся и в согретых любовью к родному танцевальным пьесах, и в романтической поэзии ноктюрнов, и в громах до-минорного этюда, и в мятежных звуковых потоках Первого скерцо, в середине которого возникает образ милой Варшавы, «где я любил, где отчий дом...»

Итак, в первые годы жизни в Париже Шопен был занят отделкой и завершением произведений, написанных, задуманных или набросанных еще в Польше или по пути в столицу Франции, где он решил обосноваться. Договорные отношения, в которые композитор вступил с названными нами фирмами, приносили ему известное материальное обеспечение, хотя и недостаточное,— судя по тому, что Шопен начал давать уроки фортепьянной игры. Но, помимо денежных дел, вставал еще вопрос о пресловутом «совершенствовании» под руководством одной из европейских знаменитостей. В Варшаве прочно укрепились предрассудки о «провинциализме» польской культуры и о «просветительской миссии» Запада, хотя еще Игнаций Красицкий высмеивал эти предрассудки в упоминавшейся нами сатирической повести «Приключения Миколая Дось-

вядчиньского»<sup>73</sup>, а Эльснер в приведенной нами песенке книгопродавца из своей комической оперы «Семь раз один» напоминал полякам о чувстве национального достоинства, о котором порой забывали люди, впоследствии послужившие прототипом для монюшковского пана Дамазия.

К сожалению, письмо Шопена, в котором он сообщал родным о предпринятых им для «усовершенствования» шагах, не сохранилось. Однако до нас дошли тексты писем отца и сестер композитора, а также Эльснера, которые были ответом на это письмо. Мы знаем также, что Шопен приехал в Париж, имея рекомендательные письма из Вены, в частности, от Мальфатти, обратившегося с просьбой к Фердинандо Паэру (1771—1839), только что избранному членом французской Академии,—помочь молодому польскому музыканту. Нельзя сказать, чтобы Паэр отличался особой чуткостью и отзывчивостью,—однако в данном случае он исполнил просьбу своего соотечественника и, по словам самого Шопена, познакомил его с Россини, Керубини, скрипачом Байо, у которого когда-то брал уроки Огиньский, и многими другими прославленными музыкантами, в том числе и с Фердинандом Калькбреннером (1788—1849), считавшимся тогда первым пианистом мира.

«Если Паганини — совершенство, то Калькбреннер — параллель ему, но только совсем в другом роде. Трудно описать тебе его спокойствие<sup>74</sup>, его чарующее туше, неслыханную плавность и мастерство, проявляющееся в каждой его ноте; это — гигант, попирающий Герцов, Черни и т. п., а тем самым и меня», — читаем мы в письме Шопена от 12 декабря 1831 г., адресованном Войцеховскому и содержащем описание первых парижских встреч и впечатлений. Из этого письма мы узнаем, что во время первого свидания с Калькбреннером Шопен играл ему концерт ми-минор: «Я удивил господина Калькбреннера, который сейчас же обратился ко мне с вопросом, не являюсь ли я учеником Филда, и сказал, что игра у меня — крамеровская, а туше — филдовское [...] с того времени мы видимся ежедневно, или он у меня, или я у него,— а узнав меня хорошенько, делает предложение, чтобы я у него учился, и он сделает из меня нечто очень, очень... Я сказал ему, что знаю, как многого мне не хватает, но что я не хочу ему подражать, а 3 года это — слишком [...] Присмотревшись ко мне ближе, он сказал, что у меня нет школы, что я — на прекрасном пути, но могу с него сбиться. Что после его смерти не будет представителя великой фортепьянной школы и что никто не будет играть так, как он»<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> *Игнаций Красицкий. Избранные произведения. М., 1951, стр. 170.*

<sup>74</sup> В подлиннике — «*calme*», т. е. французское слово *calme* (спокойствие). Это один из примеров галлицизмов, встречающихся в письмах Шопена, который почерпнул такие слова из словесного обихода не только Варшавы, но и Вены (вспомним письма Моцарта, спрягавшего французские глаголы на немецкий лад).

<sup>75</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 199—200.

История «великой фортепьянной школы» XIX в., как известно, началась не с Калькбреннера и не им кончилась. Однако Калькбреннер обладал настолько безграничным самомнением, что считал себя вправе не только предлагать Шопену пройти трехлетний курс «совершенствования» в игре на фортепьяно, но даже вручил красный карандаш, чтобы вычеркнуть из рукописи ми-минорного концерта какие-то места по его указанию<sup>76</sup>. Теперь, разумеется, мы понимаем, насколько убогим композитором был сам Калькбреннер и насколько смешными были его попытки «править» Шопена. Мы не знаем, в каких выражениях Шопен описал Шопен родным эту попытку. Но они откликнулись на нее так же, как и на предложение Калькбреннера стать учителем Шопена, композиторское и исполнительское мастерство которого к тому времени получило уже достойную оценку далеко за пределами Польши. Однако сам Шопен, хотя и ответил Калькбреннеру с достоинством, что не желает стать его подражателем, видимо, подумывал о систематических занятиях с ним. Причиной тому были, с одной стороны, неизменная скромность и требовательность к себе, всегда отличавшие варшавского мастера, а, с другой стороны, вероятно, все-таки сыграли роль внушавшиеся ему кое-кем из варшавской знати представления о «великой школе» Запада. Нельзя отрицать и того, что многое в игре Калькбреннера понравилось Шопену.

По счастью, вся семья и учитель композитора — отец в очень осторожной форме<sup>77</sup>, сестра Людвика и Эльснер в очень резкой — восстали против калькбреннеровского «трехлетнего курса». Эльснер сказал Людвике, что в Париже «нашлись люди, которые поняли, что Фридерик — гений, и их уже беспокоит, как бы он не высылся над ними, поэтому они и хотят держать его три года в своих руках [...] Пани Шимановская говорила о Калькбреннере, que c'est un filout...»<sup>78</sup> Конечно, Калькбреннера нельзя было назвать «жуликом», — но Шимановская ведь слушала в его исполнении не только чужие произведения, но и его собственные, а сейчас, просматривая, например, его некогда знаменитую фантазию «Le fou» (Безумец), вызывавшую восторженные вопли великосветских парижских кликуш, мы, применяя самые осторожные выражения, можем, пользуясь определением Анатоля Франса, сказать, что это «произведение» — вне искусства. И, надо полагать, на Шимановскую такого рода «музыка» могла произвести настолько отталкивающее впечатление, что она решилась наградить столь нелестным эпитетом этого, судя по письму Шопена, прекрасного пианиста.

Следует напомнить, что, хотя Шопен и не сделался учеником Калькбреннера, последний в первое время все же отнесся к нему

<sup>76</sup> Этот «красный карандаш» вызвал страшное раздражение Эльснера, понимавшего лучше Калькбреннера музыку Шопена. Там же, стр. 193, 198.

<sup>77</sup> «... не бери на себя обязательства, которое помешает тебе в дальнейшем» (qui ne ferait que retarder la marche). Там же, стр. 379.

<sup>78</sup> Там же, стр. 191—192.

с такой сердечностью, которая заставляет биографов Шопена считать не основательными подозрения Эльснера, рожденные его истине верной любовью к своему гениальному ученику. Впрочем, впоследствии Эльснер называл сердечность парижского виртуоза показной<sup>79</sup>. Но вместе с тем Эльснер опасался и того, что Шопен изберет себе карьеру пианиста-виртуоза. «Слава, которой пользовались некогда Моцарт, а затем Бетховен как пианисты, давно уже померкла, а их фортепьянные сочинения, несмотря на содержащиеся в них черты классического благородства, должны были уступить современному вкусу. Зато другие их произведения, не предназначенные лишь для одного инструмента, их оперы, песни, симфонии, живут еще среди нас и существуют наряду с сегодняшними произведениями искусства. Sapientia pausa»<sup>80</sup>.

Не раз еще друзья и почитатели, вслед за Витвицким, слова которого мы уже приводили, и Эльснером, ставили перед Шопеном вопрос о создании польской национальной оперы. Но аргументация Эльснера не была особенно убедительной, ибо ее опровергали такие объективные доводы, как, скажем, судьба бетховенских сонат и «Фиделио». А субъективно речь шла о призвании художника, и Шопен шел поэтому по намеченному им пути, на котором его ожидали такие великие свершения. Об этом пути ему писал Войцеховский, и Шопен отвечал: «Не думай об этом плохо, дорогой; я еду в собственном экипаже, только нанял кучера для коней»<sup>81</sup>. Нам трудно до конца понять, кого почтил Шопен этим званием, но можно предположить, что он имел в виду именно Калькбреннера, который к тому времени уже собирался выступить вместе с тем, кого он, как уже говорилось выше, прочил себе в ученики.

Письмо, содержащее эту фразу, датировано 25 декабря 1831 г. Оно в высшей степени примечательно во многих отношениях. Прежде всего Шопен выражает в нем чувство горячей симпатии и уважения к «нашему генералу», как он называет Раморино, и с нескрываемой радостью описывает, как встречали Раморино в Париже, как конная полиция разгоняла толпы стремившихся приветствовать мужественного итальянца, который жил напротив квартиры Шопена. В этих демонстрациях Шопен видел проявление сочувствия к страданиям и героизму своей родины. Описывая столкновения полиции с народом, длившиеся целый день, Шопен добавляет: «Я уже радовался тому, что, быть может, что-нибудь случится...» Он ждал, несомненно, революционного взрыва, «не раз слышал угрожающие разговоры о дураке Филиппе»<sup>82</sup> и объ-

<sup>79</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», str. 385.

<sup>80</sup> Там же, стр. 196. Последнее выражение (его особенно любил Стендаль, но применял в иной форме — *Intelligenti pausa*) означает: мудрецу [нужно] немного [слов].

<sup>81</sup> Там же, стр. 211.

<sup>82</sup> Т. е. короле Луи-Филиппе. Там же, стр. 207.

яснял своему другу положение в Париже так: «Низший класс уже совершенно разъярен и ежеминутно стремится изменить свое бедственное положение, но, к несчастью, правительство, относится к таким вещам со слишком большой осторожностью, и конная полиция набрасывается даже на самые небольшие группы, собирающиеся на улицах»<sup>83</sup>.

Итак, Шопен сразу же ощутил наличие революционной ситуации в Париже 30-х годов, вызванной тем, что народ, как указывал Маркс, ненавидел «коронованное господство класса, капитал на троне»<sup>84</sup>. Весьма знаменательно, что Шопен в приведенном отрывке из письма к Войцеховскому применяет выражение «низший класс» (*niższa klasa*), отдавая себе, видимо, отчет в нарастающей тогда силе социального протеста, в ярости, накипавшей в пролетариате Франции. Но Шопен видел и понимал не только это. С сарказмом пишет он другу о распушенности нравов парижской публики, расхватывающей скабрёзные книжонки, которые продаются на улицах («иногда за одно су можно купить 3, 4 листа печатной глупости...»).

К артистической жизни Парижа Шопен присматривался с напряженным вниманием. Он посещал концерты певцов и инструменталистов. «Сегодня в итальянской опере большой концерт, в котором участвуют Малибран, Рубини, Лаблаш, Сантини, г-жа Рембо, г-жа Шредер, г-жа Кавадори, притом играют Герц и (что меня больше всего интересует) Берио...», — читаем мы в том же письме<sup>85</sup>. О Генрихе Герце (1806—1888), только что вернувшемся в Париж из успешной поездки по Германии, Шопен упоминал вскользь еще раньше — в письме к Кумельскому от 18 ноября того же 1831 г., отнеся этого пианиста к числу «фанфаронов, которые никогда не будут играть лучше» и назвав Калькбрённера «первым пианистом Европы»<sup>86</sup>.

Той же осенью Шопен познакомился с Листом, грандиозное дарование которого варшавский мастер, видимо, понял не сразу, несправедливо назвав его (а заодно и Герца и Гиллера) «нулем по сравнению с Калькбрённером»<sup>87</sup>. Правда, игра Калькбрённера произвела на Шопена такое впечатление, что в первом же письме к Кумельскому появились не менее странные строки: «Он единственный, которому я недостойн развязать ремень башмака». Как мы знаем, именно такое, заимствованное из евангельского текста (Лук. III, 16) выражение применил Лист, говоря о Шопене в присутствии его соотечественницы Юзефы Косьцельской: «Je ne suis pas digne de lui dénouer les cordons de ses souliers»<sup>88</sup>. Мы знаем,

<sup>83</sup> Там же, стр. 207—208.

<sup>84</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VI, стр. 199.

<sup>85</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 209.

<sup>86</sup> Там же, стр. 187. Это первое из известных нам парижских писем Шопена.

<sup>87</sup> Там же, стр. 199.

<sup>88</sup> Ferdynand Hoëssick. *Stowacki i Chopin. Warszawa, 1932, str. 149.*

насколько искренне восхищался Лист Шопеном — и притом не только как инанистом, но и как композитором. Что же касается Шопена, то он довольно быстро разобрался в истинном значении и масштабах дарования музыкантов, с которыми он встретился в первые месяцы своего пребывания в Париже.

«У меня достаточно здравого смысла, чтобы не стать копией Калькбреннера: не удастся ему заглушить во мне, быть может, слишком смелого, но благородного желания и мысли о создании нового мира», — писал Шопен своему учителю 14 декабря 1831 г.<sup>89</sup> Он видел также, как созревает гений Листа, ставшего блистательным исполнителем его произведений, но тоже упрямо мечтавшего о создании своего «нового мира». И чем больше росла гигантская фигура венгерского мастера, тем больше уходила в ее тень фигура «первого пианиста Европы». А Мендельсон, услышав Шопена в 1832 г., сразу же заявил, что его игра превосходит игру Калькбреннера. Шопен остался в дружеских отношениях с Калькбреннером, он посвятил даже ему свой ми-минорный концерт, опубликованный в сентябре 1833 г., но продолжал идти своим путем.

Выход в свет его многочисленных произведений, восторженные отзывы таких великих музыкантов, как Лист, Шуман, Мендельсон, успешные публичные выступления — все это укрепляло веру Шопена в свои силы. Первый концерт Шопена в Париже, назначенный на 25 декабря 1831 г., но затем откладывавшийся по различным причинам, состоялся лишь 26 февраля следующего года в зале Плейеля. Вместе с Калькбреннером, его учеником Стамати (заменившим заболевшего Мендельсона), Гиллером, Осборном и Совиньским Шопен принял участие в исполнении «Большого полонеза с интродукцией и маршем» Калькбреннера, а кроме того, сыграл свой фа-минорный концерт и Вариации на тему Моцарта. На концерте этом, открывшемся струнным квинтетом ор. 29 Бетховена<sup>90</sup>, присутствовало много польских эмигрантов. Пришли также некоторые французские музыканты и критики, уже тогда обратившие внимание на национальное своеобразие творчества Шопена и отметившие, что слушатели были не только восхищены, но и поражены этим своеобразием, о чем писал, в частности, в «Revue musicale» 3 марта 1832 г. Франсуа Жозеф Фетис (1784—1871), крупнейший музыковед-лексикограф того времени, с давних пор интересовавшийся польской музыкой и привлечший Совиньского к сотрудничеству в этом, основанном им в 1827 году журнале<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 205.

<sup>90</sup> Возможно, что инициатива в выборе этого произведения принадлежала Гиллеру, который был страстным поклонником Бетховена и незадолго до этого впервые исполнил в Париже его Пятый фортепьянный концерт.

<sup>91</sup> См. письмо Шопена к Войцеховскому от 9 сентября 1828 г. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 77. См. также: Edouard G a n c h e. Frédéric Chopin. P., 1927, p. 99—100.

Из писем Шопена мы знаем, что сразу же по приезде в Париж он начал встречаться со многими своими соотечественниками, в том числе с Дельфиной Потоцкой и ее родными, историком и журналистом Теодором Моравским (1797—1879), известным гравёром Антонием Олещиньским (1794—1879), главой повстанческого правительства Бонавентурой Немоёвским (1787—1835), с семьей Водзиньских, о которых мы будем говорить, и, что следует особо подчеркнуть,— с Лелевелем<sup>92</sup>. В одном из писем Шопен обронил как-то: «я сам революционер...»<sup>93</sup> Он очень дорожил перепиской с друзьями, оставшимися в Польше, в особенности, разумеется, с Войцеховским и Эльснером, в письмах к которому он постоянно вспоминал о его советах и указаниях. 14 декабря 1831 г. Шопен писал Эльснеру о том, что должен на некоторое время отложить осуществление своих творческих планов и завоевывать положение как пианист<sup>94</sup>. Прошел год,— и в начале января 1833 г. Шопен писал Доминику Дзевановскому, что такое положение он уже завоевал: «Ученики консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты берут у меня уроки, ставят мое имя рядом с именем Филда,— словом, если бы я был еще глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры»<sup>95</sup>.

Да, Шопен «делал карьеру в Париже». Его имя становилось модным, Пиксис писал вариации на его темы, и сам Калькбреннер сочинил «Блестящие вариации» на тему шопеновской мазурки ср. 7 № 1. Материальное положение Шопена значительно улучшилось благодаря наплыву учеников, среди которых было довольно много состоятельных, хорошо плативших за уроки, хотя не это обстоятельство было решающим, когда он давал согласие заниматься с каким-нибудь молодым пианистом. Совершенно прав А. Соловцов, когда подчеркивает недостоверность рассказа Карасовского о вечере, якобы имевшем такое большое значение в жизни Шопена, когда он блестяще импровизировал на вечере у друга князя Валентия Радзивилла, банкира Ротшильда, и так очаровал парижскую знать, что богатые ученики начали стекаться к нему<sup>96</sup>. К сожалению, рассказ Карасовского<sup>97</sup> до сих пор кочует по книгам о Шопене и найти этот рассказ можно не только в легковесной, избыточной грубейшими фактическими ошибками биографии великого композитора, написанной польским писателем-эмигрантом

<sup>92</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 186—187, 203.

<sup>93</sup> Там же, стр. 223.

<sup>94</sup> Там же, стр. 204.

<sup>95</sup> Там же, стр. 223.

<sup>96</sup> А. Соловцов, Фридерик Шопен, М., 1960, стр. 109—110.

<sup>97</sup> Moritz Karasowski, Friedrich Chopin, Dresden, 1878, S. 234—235. Карасовский, в свою очередь, ссылается на музыкальный словарь Совиньского «Les musiciens polonais et slaves». P., 1857. Но в статье о Шопене, которую Совиньский, хорошо его знавший, включил в этот словарь, такого рассказа нет, а имена Валентия Радзивилла и Ротшильда даже не упоминаются.

Казимежем Вежиньским<sup>98</sup>, но даже в серьезной монографии такого страстного почитателя Шопена, как Артур Хэдли<sup>99</sup>.

Однако ни Радзивиллы, ни Ротшильды не могли оказать ни малейшего влияния на мнение Листа, Берлиоза, Шумана, Мендельсона и других крупнейших музыкантов того времени, восторгавшихся игрой и музыкой Шопена. Именно их высказывания о звезде первой величины (вспомним здесь эти слова Римского-Корсакова о Скрябине), осенью 1831 г. взошедшей над Парижем, определили положение Шопена во французской столице. Вряд ли ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера стекались к Шопену по рекомендации польского магната или французского банкира. Не следует, впрочем, думать, что парижские салоны не играли заметной роли в жизни композитора. Он бывал в домах польской и французской знати, которой, видимо, импонировали не только игра, но и безупречные манеры, блестящее остроумие и обаятельность облика этого хрупкого, бледного юноши.

Сам Шопен считал, что артисту полезно сидеть «между послами, князьями, министрами», и, высмеивая это общество, которое якобы является законодателем вкуса («*stamtąd niby dobry gust wychodzi*»), писал своему другу: «Сейчас оказывается, что у тебя большой талант, если тебя слышали в английском или австрийском посольстве, что ты лучше играешь, если тебе покровительствовала княгиня Водемон»<sup>100</sup>. Но здесь нужно сделать замечание по поводу тех сообщений Шопена о его успехах в светском обществе и в музыкальном мире, которые нередко встречаются в его письмах, посылавшихся в Польшу. Вряд ли такие места можно объяснить тщеславием, ибо у Шопена было поистине пушкинское отношение к «суетному свету», в котором — и он порой болезненно чувствовал это — положение у него было по существу всегда шатким, так как напыщенности родовитой аристократии он мог противопоставить только наполеоновское «мои предки это — я», а это изречение вряд ли могло заменить хотя бы пять зубцов дворянской короны.

Шопен знал, что его семья, учителя, друзья, да, собственно говоря, не только они, а и тысячи польских патриотов возлагают на него большие надежды, с гордостью следят за его успехами, ждут все новых и новых вестей о них, — вот он и писал в Польшу о том, как он «завоевывает Париж», он знал, что письма эти читаются вслух и вызывают слезы радости на глазах людей, проливших так много слез горя после поражения восстания. И сейчас, перечитывая эти письма (их так мало дошло до нас!), чувствуешь, как Шопен искал форму изложения, то полушутливую, то подчеркнуто-скромную, когда писал о своих успехах, о признании его гения, становившемся международным.

<sup>98</sup> *Cazimir Wierzyński. La vie de Chopin. P. 1952, p. 170—171.*

<sup>99</sup> *Arthur Hedley. Chopin, p. 52, 181.*

<sup>100</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 223.

И несмотря на то, что он написал Эльснеру о своем решении делать карьеру пианиста, Шопен продолжал упорно работать над новыми сочинениями, думать над самыми волнующими проблемами национальной польской культуры. «Ты знаешь, как я хотел постичь и отчасти постиг нашу национальную музыку», — читаем мы в том же письме к Войцеховскому, значительность которого была уже нами отмечена<sup>101</sup>. Эти слова в подлиннике звучат так: «Wiesz, ile chcialem czuć i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki». Шопен пишет не «ludowej» (народной), а именно «narodowej» (национальной), подчеркивая, следовательно, что включает в это понятие и достижения польского музыкального профессионализма.

Нет сомнения, что достижения эти были глубоко усвоены Шопеном. Вспомним, что незадолго до приезда он записал в своем дневнике приводившиеся нами восторженные слова о том, «что раньше казалось обыденным». Очутившись во Франции, Шопен не раз оглядывался на путь, пройденный польскими композиторами — Огиньским, полонезы которого он знал уже (и невольно подражал им) в раннем детстве, Эльснером, у которого он учился, Шимановской, в напевные пьесы которой он вслушивался, Курпиньским, операм которого он воздавал должное, Лесселем и Островским, деятельность которых началась так блистательно, Липиньским, в музыке которого так поэтически развивались народные мелодии. Он, Фридерик Шопен, был гением, — непогрешимый Эльснер сделал запись об этом в книге рапортов варшавской Главной музыкальной школы. После подавления восстания царское правительство закрыло эту школу, так же как и Варшавский университет и лицей (Миколай Шопен был уже не профессором, а библиотекарем). Но польскую культуру нельзя было закрыть. Это ее мастера проложили дорогу к вершинам, открывшимся перед взором Фридерика, «который хотел постичь и отчасти постиг нашу национальную музыку».

Шопен был плотью от плоти, кровью от крови именно польской культуры. Он не только поднял на недостижимую высоту национальные формы, которые начали развивать еще Эльснер и Огиньский, не только глубоко постиг сокровеннейшую внутреннюю сущность и средства выразительности польской народной музыки, но и утвердил самобытность и мировое значение польской исполнительской школы. Достоинно удивления и сожаления, что даже в наше время в Польше еще имеет хождение по меньшей мере странная версия, что Шопена «воспитывали Паганини, Калькбреннер, а также труд и пример Листа», что «Шопен писал многие из своих опусов под влиянием музыки Паганини и мастерства Листа»<sup>102</sup>.

Мы знаем, что «под влиянием музыки Паганини» Шопен написал только одну миниатюру (90 тактов), которую даже не пожелал издать при жизни. О том, в какой мере Калькбреннер «воспитывал

<sup>101</sup> Там же, стр. 210.

<sup>102</sup> Jerzy Broszkiewicz. *Spotkania z muzyką. Warszawa, 1956, str. 166, 175.*

Шопена», мы уже говорили. И, наконец, справедливость требует признать, что не Лист влиял на Шопена, а, наоборот, Шопен влиял на Листа, композиторские опыты которого в первые годы их знакомства и дружбы еще не предвещали великих свершений венгерского мастера. Пора уже понять, что Варшава была не «восточным захолустьем Европы», а таким центром музыкальной культуры, который вполне мог воспитать мастеров европейского масштаба. Историкам польской культуры нет никакой надобности подыскивать зарубежных учителей для «царицы звуков», получившей образование именно в Варшаве, ибо тогда, когда Мария Шимановская впервые встрети-лась с Джоном Филдом, вплоть до наших дней считающимся одним из ее учителей без всяких на то оснований (и вопреки ее собственному заявлению, опубликованному в русской печати!), ей было уже 33 года.

Если вспомнить, что Глинка, которому суждено было осуществи-ть мечты о создании славянской оперы, высказанные Витвицким в цитировавшемся нами письме к Шопену, в начале 30-х годов еще не приступал к работе над своими бессмертными творениями, то нужно будет признать, что ко времени приезда в Париж Шопен был уже величайшим композитором мира и не нуждался ни в каком «воспитании» своего гения на иностранный лад. И в те годы, когда он с напускной небрежностью писал Домусю Дзевановскому о том, как дорого обходятся ему кабриолет и белые перчатки, «без которых не может быть хорошего тона»<sup>103</sup>, начался новый, трагический, период творчества Шопена. Но 1831 год был рубежом в творчестве варшавского мастера не потому, что он приехал в Париж и там якобы вос-принял влияния, сыгравшие роль в окончательном формировании его творческого облика, а потому, что то был год крушения надежд, свя-занных с ноябрьским восстанием, год, возвестивший начало небыва-лого разгула реакции на всех польских землях и то усиление национального и социального гнета, которое вызвало, в свою очередь, рост «валленродовских» настроений среди польских патриотов.

Если мы обратимся к произведениям Шопена, создававшимся на протяжении 20-х и 30-х годов, а также к дошедшим до нас сведениям о характерных чертах его исполнительского искусства, то увидим непрерывную линию развития. Эта линия отличается стремительно-стью подъема, свидетельствующей о бурном созревании гения композитора, которое было обусловлено не только ростом мастерства, но и закономерностью эволюции его мировоззрения как одного из величайших создателей польской культуры. Именно эта закономерность привела Шопена от интимной лирики Мицкевича к исступлен-ному драматизму «Конрада Валленрода», образы которого так свое-образно преломились в Первой балладе, а быть может, и в сонате си-бемоль минор.

<sup>103</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 223.

## ГОДЫ СОЗДАНИЯ ПЕРВЫХ ДВУХ БАЛЛАД, ПРЕЛЮДИЙ И ВТОРОЙ СОНАТЫ



Первого августа 1832 г. в Париж приехал Мицкевич, и вскоре после этого Шопен встретился и сблизился с ним, познакомившись, по всей вероятности, с дрезденскими<sup>1</sup> «Дзядями» еще до того, как эта часть была напечатана в столице Франции в конце того же года. «Кровавые дела творятся над поляками на всем пространстве нашей родины и в чужих краях»,— писал Мицкевич в предисловии к этой части поэмы<sup>2</sup>. В прологе, действие которого происходит «в Вильно на улице Остробрамской, в монастыре отцов Базилианов, превращенном в государственную тюрьму» (именно там находились в заключении в 1823—1824 гг. Мицкевич и его друзья), узник, просыпаясь осенним утром 1823 г., делает углем на стене камеры-кельи торжественную надпись на латинском языке, гласящую, что здесь «скончался Густав... здесь родился Конрад». Такая смена имени героя поэмы полна глубокого значения, ибо, пройдя через этап романтического бунтарства, запечатлевшийся в ковенско-виленских «Дзядях», Мицкевич связал отныне образ этого героя с образом мстителя за поруганную родину, с образом Конрада Валленрода, придав этому образу автобиографические черты.

Мы располагаем чрезвычайно важным свидетельством Шумана, что Шопен, играя ему свою Вторую балладу, сказал, что баллады его возникли под впечатлением произведений Мицкевича: «Et sprach damals auch davon, dass er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei»<sup>3</sup>. Следовательно, мы можем быть убеждены в том, что по крайней мере первые баллады Шопена связаны с образами поэзии Мицкевича. Правда, французский драматург Жан Пьер Фелисьен Малефиль (1813—1868)<sup>4</sup> в обращенном к Шопену предисловии-посвящении своей поэмы «Изгнанники» (*Les Exilés*) писал, что когда Первую балладу слушал Мицкевич, «вещему голосу которого мы внимали с почтительным восхищением, то казалось, что он ... вопрошает Данте, своего предка, о тайнах неба и судьбе мира»<sup>5</sup>. И на этом основании Артур Хэдли, несомненной заслугой которого является критическое отношение к легендам о жизни и творчестве Шопена, спрашивает: «Почему это должно

<sup>1</sup> Так, в отличие от II и IV частей (так называемых ковенско-виленских «Дзядов»), называется III часть поэмы, созданная в Дрездене весной 1832 г.

<sup>2</sup> Адам Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, т. 3. М. 1952, стр. 125.

<sup>3</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. II, S. 183.

<sup>4</sup> Это — тот самый Малефиль, одна из комедий которого легла в основу либретто «Двух вдов» Сметаны.

<sup>5</sup> Félicien Mallefille. *Les Exilés*.— «Gazette Musicale de Paris», 9 сентября 1838 г.

было так подействовать на Мицкевича, если Шопен попросту иллюстрировал (if Chopin were simply illustrating) одну из его поэм? Почему Малефиль не знал сюжета (the story), если таковой был?»<sup>6</sup>.

В данном случае, однако, скептицизм Хэдли представляется нам совершенно необоснованным. Прежде всего мы не имеем никакого права сомневаться в достоверности того печатного заявления Шумана, которое было сделано еще при жизни Шопена (в 1841 г.). Что касается вопроса о неосведомленности Малефиля, то, собственно говоря, откуда он мог знать программу Первой баллады? И, наконец, Хэдли вряд ли правильно понимает жанр и значение программной музыки, если называет ее «простым иллюстрированием» литературных произведений, положенных в ее основу. Если Мицкевич знал программу Первой баллады Шопена (а в этом не приходится сомневаться), то тем более она должна была потрясти его.

Хэдли и многие другие биографы Шопена считают, что ранний вариант Первой баллады был создан в 1831 г.: по мнению некоторых в Штутгарте<sup>7</sup>, по мнению других — еще в Вене<sup>8</sup> или в Мюнхене<sup>9</sup>. Однако независимо от того, где были сделаны эскизы Первой баллады Шопена, не подлежит сомнению, что замысел ее был не менее тесно связан с событиями восстания, чем замысел дрезденских «Дзядов», а, кроме того, окончательная редакция баллады была закончена только в 1835 г., т. е. после поражения восстания и крушения иллюзий, возникавших еще в первые годы после падения Варшавы. И можно себе представить возмущение Шопена, когда он узнал, что лондонская фирма Весселя, выпустившая его мазурки под названием «Воспоминание о Варшаве», а си-минорное скерцо — под названием «Пир в аду» (*Le Banquet infernal*), озаглавило эту балладу, изданную в 1836 г., «*La Favorite*» (любимица, фаворитка).

Как известно, Шопен вообще никогда не давал программных названий своим произведениям (даже «гамлетовскому» ноктюрну). Но если вдуматься в его слова, сказанные Шуману, и задуматься над вопросом, какие образы поэзии Мицкевича ближе всего к Первой балладе, то окажется, что это «Конрад Валленрод» — «Конрад, ставший Бельведером» (вспомним это выражение, приводившееся нами), наконец, — Густав, переродившийся в дрезденских «Дзядях» в Конрада, что именно этот многоликий, раздвинувший рамки «исторической повести» Мицкевича образ поразительно сливается с музыкой шопеновской баллады, ставшей новым гениальным воплощением и обобщением этого образа.

Если в ковенско-виленских «Дзядях» Густав оплакивает утрату любимой девушки такими же горячими слезами, как Мицкевич оплакивал утрату Марыли, ставшей в 1821 г. графиней Путткамер

<sup>6</sup> Arthur Hedley. *Chopin*, p. 173.

<sup>7</sup> А. Соловцов. *Фридерик Шопен*, стр. 91.

<sup>8</sup> «*Questa Ballata, che Chopin scrisse probabilmente a Vienna...*» Ippolito Valitta. *Chopin*. Milano, 1946, p. 404.

<sup>9</sup> «...albo w Monachjum». Ferdynand Hoesiick. *Chopin*, t. II, str. 25.

(отсюда, собственно, и патетика литературных сравнений — «a znasz ty żywot Heloisy? Znasz ogień i żyu Wertera?»), то в дрезденских «Дзядях» все эти личные переживания отходят на второй план. Точно так же в дни трагической кульминации восстания Шопен мог сказать о себе, что из Густава он стал Конрадом. Если в штутгартском дневнике появляются полные отчаяния строки, посвященные Констанции, то уже в конце того же 1831 г. Шопен бросает небрежную фразу в письме в Войцеховскому (своему лучшему другу, перед которым ему не нужно было бы притворяться или скрывать горечь «густавовской» скорби!): «Панна Гладковская вышла замуж за Грабововского, но это не мешает платоническим чувствам» (ale to nie przeszkadza afektem platonicznym)<sup>10</sup>. Чувство Шопена к Гладковской, как мы знаем, было далеко не платоническим. Но переживания обитателя маленькой, элегантной квартиры на бульваре Пуассоньер, видимо, были в какой-то мере похожи на переживания узника, описанные Мицкевичем в прологе III части «Дзядов».

Не следует, однако, ни чрезмерно «уточнять» программу Первой баллады, ни придумывать такие произвольные аксессуары этой программы, как «появление эльфов»<sup>11</sup>. Гораздо важнее подчеркнуть национальную самобытность нового жанра, к которому обратился Шопен и который на протяжении многих лет привлекал его внимание. Как нам уже приходилось указывать<sup>12</sup>, шопеновские баллады связаны не с традициями западноевропейской романтической баллады, а с гораздо более древними традициями славянской думы, упоминание о которых встречается уже в «Анналах» (Annales sive de origine et rebus gestis Polonorum et Lituanorum, 1587) польского хрониста Станислава Сарницкого. Говоря о погибших в 1506 г. «двух братьях Струсях, юношах смелых и воинственных», автор «Анналов» добавляет: «И поныне поют о них элегии, которые называются у русских думами» (De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant canuntur).

Однако название это с давних пор появилось и в Польше, где развитие жанра думы восходит по крайней мере к концу XVI в., так как рукопись наиболее ранней известной нам польской думы, найденная Адольфом Хибиньским в Варшаве и опубликованная под его редакцией Марией Щепаньской и Тадеушем Охлевским в качестве восьмого выпуска серии «Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej», датирована 1589 г. В конце этого четырехголосного произведения (до нас оно дошло в инструментальном изложении, хотя некоторые польские исследователи склонны считать, что существо-

<sup>10</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 203. Собственно говоря, тогда, когда писалось это письмо (12 декабря 1831 г.), Констанция была только обручена с Грабовским.

<sup>11</sup> Adolf Weissta n n. Chopin. Stuttgart — Berlin, 1923, S. 135—136.

<sup>12</sup> Игорь Бэлла. История польской музыкальной культуры, т. I, М., 1954, стр. 87—88. См. также: И. Ф. Бэлла. Проблема изучения шопеновского наследия. — «Краткие сообщения Ин-та славяноведения АН СССР», вып. 9, М., 1952, стр. 104.

вал и текст — возможно, случайно пропущенный переписчиком) есть пометка, определяющая его жанровую принадлежность: «Finitur Duma».

В далеком прошлом думы, воспевающие подвиги, а иногда и гибель в бою прославляемых героев, исполнялись «скорбным голосом» (*voce lugubri*) певцами, которые при этом раскачивались всем телом, но также и инструменталистами, игравшими на свирелях (*tibiis inflatis*) или аккомпанировавшими певцам на лире (*adhibita lyra*). Некоторые польские исследователи полагают, что «думы эти позже превратились, вероятно, в солдатские песенки»<sup>13</sup>, хотя существует и разделяемая нами точка зрения, что дума была прообразом баллады<sup>14</sup> как жанра, в число элементов которого вошли лирический запев, иногда трактуемый как оплакивание героя, и героико-драматическое повествование о его подвигах, прерываемое возвращением такого запева.

Следует напомнить также, что Немцевич назвал наиболее ранние из своих «Исторических песен» думами и что Мицкевич в своих неоконченных «Замечаниях о думе» подчеркнул, что этот жанр требует «стиха, предназначенного для пения»<sup>15</sup>. Шопен безусловно знал думы-песни Немцевича, положенные на музыку Курпиньским, Лесселем, Шимановской и другими польскими композиторами, знал и такие произведения своего учителя Эльснера, как «Дума о Стефане Потоцком» на слова Немцевича и «Дума Луидгарды» на слова Карпиньского, а также думу из оперы «Лешек Белый»<sup>16</sup>. Но в 1831 г. мысли его были обращены не к далекому прошлому, а к образам восстания, к тем образам борьбы и мести, которые были воплощены в «Конраде Валленроде» и в дрезденских «Дзяддах».

Конечно, тогда, когда замысел Первой баллады зарождался у Шопена, он еще не знал этой части «Дзяддов», но работа над балладой продолжалась в те годы, когда польские патриоты называли произведение Мицкевича «огромной оригинальной национальной поэмой, своего рода «Божественной комедией». Широкая по размерам, она охватит гибель польского народа и все миры поэзии и философии»<sup>17</sup>. Так писал поэт Богдан Залеский в июле 1832 г. своему другу, участнику нападения на Бельведер Людвигу Набеляку, к тому времени еще не успевшему добраться до Парижа из Галиции, куда он эмигрировал после поражения восстания. Замысел баллады долго созрел у Шопена, и это — так же, впро-

<sup>13</sup> *Zofia Lissa. Józef Chomiński. Muzyka Polskiego Odrodzenia. Warszawa, 1954, str. 54.*

<sup>14</sup> *Cz. Zgorzelski. Duma poprzedniczka ballady. Toruń, 1949.*

<sup>15</sup> *Adam Mickiewicz. Dzieła, t. V. Wydanie narodowe, str. 141.*

<sup>16</sup> Начало этой думы, открывающейся (здесь невольно вспоминается замечание Сарницкого о *tibiis inflatis*) свирельным наигрышем флейты-пикколо, дано нами в факсимильном воспроизведении во II томе «Истории польской музыкальной культуры», М., 1957, стр. 19.

<sup>17</sup> *Адам Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, т. 5. М., 1954, стр. 652.*

чем, как и замыслы многих других его произведений, о которых мы будем говорить дальше,— лишний раз свидетельствует о неизменности его патриотических чувств и устремлений. Но мы должны еще раз подчеркнуть внутреннюю связь дрезденских «Дзядов» с «Конрадом Валленродом», которого Шопен знал уже тогда, когда, независимо от того, где он находился — в Вене, Мюнхене или Штутгарте, — он еще не читал этой части поэмы.

Вспомним, что в те минуты, когда рыцари Тевтонского ордена ломятся в башню великого магистра Конрада Валленрода, стоявшего во главе ордена только для того, чтобы подорвать его могущество (*Tyle g'łów hydru jednym ściąć zamachem!*), когда Конрад выпивает кубок с ядом и протягивает другой кубок своему другу — вайделоту Хальбану, певец отказывается расстаться с жизнью:

*Нет... И тебя я пережить обязан,  
Мой сын, я и тебе глаза закрою,  
Чтоб подвиг твой повсюду был рассказан,  
Чтобы в веках прославиться герою*<sup>18</sup>.

Польский художник Валентий Ванькович (1799—1842) на обложке петербургского издания «Трех песен» Марии Шимановской на тексты, взятые из «Конрада Валленрода»<sup>19</sup>, изобразил именно Хальбана с лирой в руках («*adhibita lyra!*»), воспевающего подвиг своего друга, который отомстил за поруганную родину и нанес страшный удар ее врагам. Не будем останавливаться здесь на «маккиавелистских» принципах «валленродизма», тем более что в эпиграфе, предпосланном своей «исторической повести», Мицкевич изменил не только текст, но и содержание цитаты из «Князя». Но заметим лишь, что рисунок Ваньковича поразительно перекликается с первой темой баллады Шопена, темой, воспринимающейся как скорбный лирический запев к повествованию о героических свершениях, разворачивающемся в балладе. Заметим попутно, что данная тема, настолько известная, что приводить ее нет никакой надобности, напоминает ту тему из первой части Первого струнного трио ор. 8 Липиньского, которая также звучит как запев к думе-балладе.

Ни о каком «заимствовании» здесь, конечно, не может быть и речи. Нам важно лишь подчеркнуть, что в польской музыке, величайшим творцом которой сделался Шопен еще в варшавские годы своей жизни, постепенно складывался круг «балладных» образов, настолько типичных и характерных, что в примыкающих к этому жанру произведениях Шопена и его соотечественников можно обнаружить некоторые черты общности. Мы убедимся в этом и на примере Второй баллады.

<sup>18</sup> Перевод Н. Асеева. Там же, т. 1, М., 1948, стр. 436.

<sup>19</sup> См. прим. 85, глава вторая.

Первая баллада примечательна не только своим содержанием, но и той смелой, подлинно новаторской трактовкой сонатной формы, которая была обусловлена именно этим содержанием. Семитактная интродукция начинается возникающим в низком регистре плавным восходящим ходом, — этот прием, как мы уже говорили, встречается еще в ранних сочинениях Шопена. Если же говорить о построении данного произведения, то, конечно, в нем без труда обнаруживаются черты сонатности, хотя форму его и нельзя назвать сонатным аллегро, — прежде всего, потому, что функцию главной партии, обычно излагаемой в быстром темпе, здесь выполняет неторопливый (*Moderato*), эпически-печальный запев, который, если конкретизовать программу баллады, мы вправе воспринять как начало «Думы о Конраде Валленроде», а если толковать эту программу в более обобщенном плане, то — как скорбное повествование о «мучениках народного дела». Именно этими словами (*Narodowej sprawy męszennikom*) завершает Мицкевич свое посвящение дрезденских «Дзядов» памяти погибших друзей.

Ремарки в изложении связующей партии (*agitato, sempre più mosso*) предписывают постепенное нарастание напряжения, — здесь вторгаются типичные для думы драматические элементы повествования, контрастирующие с лирическими излияниями запева. И хотя побочная партия (*Meno mosso*) начинается приглушенным (*Sotto voce*) *pp*, все же и в ней ощущается чувство тревоги, правда, не достигающее в экспозиции кульминационной точки. Последующие две волны напряжения возникают в разработке, в начале которой вновь звучит первая тема — запев, постепенно меняющая характер и приобретающая грозную силу. С такой же силой вступает и реприза, открывающаяся побочной партией. Фактура ее совершенно изменена, хотя тональность оставлена без изменений, так же как и тональность главной партии, появляющейся в конце репризы в очень сокращенном виде, но с сильным нарастанием, завершающимся яростным *Presto con fuoco* — героико-драматической кодой, которая звучит как бы ответом на слова Мицкевича, завершающие «Конрада Валленрода» и содержащие пожелание, чтобы его песню «допел ангел гармонии в небесах, а чуткий слушатель — в своей душе...»

Итак, кто же «воспитывал» Шопена? Что общего имеет Первая баллада с Паганини и Калькбреннером и даже с Листом, который, к слову сказать, в те годы все более и более постигал величие Шопена и «северного Данте», как называл венгерский мастер Мицкевича? Соль-минорную балладу Шопена с ее характерным для думы чередованием лирического запева и повествования о драматических событиях и героических свершениях мы вправе рассматривать как живой и трепетный отклик на события польской действительности начала 30-х годов. И в этом отношении в высшей степени характерно окончание коды. Это — призыв продолжать борьбу, который слышится и в гаммообразных взлетах, и в громе октав,

и в последних ударах (тоническое трезвучие и гулкий трехоктавный унисон), завершающих балладу. Но в эти последние такты Шопен включил и такие тематические элементы, как драматизированный мотив запева и глухо звучащие аккорды в низком регистре, подобные оглоском мерной поступи похоронного марша.

Средства выразительности, примененные Шопеном в Первой балладе, отражают последовательность эволюции его творческого развития, которое неизменно продолжало сохранять свою национальную самобытность и своеобразие, присущие яркой индивидуальности композитора. Уже во вступлении мы встречаемся с чертами переменности, обогащающими лад,— таковы, например, сопоставление II пониженной и натуральной, VII повышенной и натуральной ступеней, хроматическое «окутывание» опорных звуков мелодии. Наряду с различными видами септаккордов, Шопен пользуется и нонаккордом, который применен, например, в одной из кульминационных точек разработки (такт 120).

Лист писал о шопеновском *tempo rubato*, что это «темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, вместе четкий и шаткий, колеблющийся как раздуваемое ветром пламя, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами сильного ветра»<sup>20</sup>. Это поэтическое описание шопеновского *rubato* оставляет, однако, открытым вопрос о происхождении данного приема исполнения, того приема, который друзья композитора называли «ритмической свободой», а недруги — «ритмическим произволом».

Если обратиться к первой теме соль-минорной баллады, то станет совершенно очевидным, что отступление от «метрономической» точности ритма здесь диктуется характером данной темы запева, ее близостью к свободной и вдохновенной речитации народного певца-сказителя, которая хотя и напевна, но вместе с тем эпически-повествовательна и именно поэтому требует свободы ритмического дыхания. Что же касается танцевальных жанров шопеновской музыки, то в них *tempo rubato* появилось тоже как отражение народной традиции, ибо, создавая сцены из жизни родного народа, Шопен, конечно, стремился и здесь к широким художественным обобщениям, развивая разнообразные черты польских танцев.

Из этих танцев Шопена по-прежнему более всего привлекала мазурка. В период, охватывающий создание двух первых баллад и Второй сонаты, он написал свыше двадцати мазурок: в 1832—1833 гг. были созданы четыре мазурки ор. 17 (впервые изданы в 1834 г.), в 1834—1835 гг. — четыре мазурки ор. 24 (впервые изданы в 1835 г.), мазурку ля-бемоль мажор (вписанную в альбом Марии Шимановской<sup>21</sup>, который хранился у ее дочери Целины,

<sup>20</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 180.

<sup>21</sup> Возможно, впрочем, что лист, на котором написана эта мазурка, был подарен Целине Мицкевич Юльямом Фонтаной уже после смерти композитора вместе с черновой рукописью мазурки ор. 6, № 2. Факсимильное воспроизведение

ставшей женой Мицкевича) и две мазурки, посмертно изданные в качестве оп. 67, № 1 и 3, в 1836—1837 гг.—четыре мазурки оп. 30 (впервые изданы в 1837 г.), в 1837—1838 гг.—четыре мазурки оп. 33 (впервые изданы в 1838 г.) и, наконец, в 1838—1839 гг.—четыре мазурки оп. 41 (впервые изданы в 1840 г.).

Приведенные даты позволяют говорить о непрерывной работе Шопена над данным жанром, не прекращавшейся, как мы увидим, вплоть до последнего года его жизни. Перечисленные нами мазурки, так же как и Первая баллада, неопровержимо свидетельствуют о том, что в парижский период жизни Шопена основным творческим импульсом композитора были не впечатления (а тем более «влияния»), воспринятые им во французской столице, а чувства и переживания, по-прежнему связанные с его родиной. Когда мы думаем об этих побуждениях Шопена, то невольно вспоминаем слова Мицкевича о своем друге, знаменитом польском художнике Александре Орловском (1777—1832), который «тосковал по родине, постоянно любил вспоминать о днях своей юности, прославляя все в Польше: землю, небо, леса...» («Пан Тадеуш» III, 627—629). И Шопен, очутившись в Париже, продолжал думать о Польше, о поэтических пейзажах земли мазовецкой, о великом славянском народе, издавна населявшем эту землю.

В перечисленных мазурках Шопен по-прежнему разрабатывает и сочетает жанры мазура, куявка и оберка, а краткую коду одной из них (оп. 24 № 3) превращает в вальс, метрическую основу которого подготавливает плавное течение куявка, являющегося средней частью данной мазурки. И в этих пьесах продолжают творческие искания композитора, чувствуется его стремление к обогащению ладовой структуры, а вместе с тем — и к расширению границ жанра. Если у Огиньского наметилась тенденция к «поэмности» полонеза и насыщению его лирической выразительностью, порой заслоняющей танцевальную основу, то в этот период творчества Шопена некоторые его мазурки приобретают поэтичнейшую элегическую окраску. К числу таких мазурок-элегий принадлежат, например, соль-диез-минорная оп. 33, № 1, и последняя пьеса этого опуса, едва ли не самая знаменитая шопеновская мазурка (си минор) с ремаркой *Mesto* (печально), заменяющей темповое обозначение.

«Светлая печаль», царящая в начале этой гениальной пьесы, приобретает сумрачный оттенок, когда мелодия переходит в низ-

обеих рукописей см.: *Maria Mirska. Szlakiem Chopina. Warszawa, 1949, str. 133.* Во всяком случае указание, что мазурка ля-бемоль мажор была посвящена Марии Шимановской, которое встречается иногда в зарубежных работах о Шопене (см., напр., *Arthur Hedley. Chopin, p. 190*), опровергается тем фактом, что на рукописи мазурки стоит дата 1834. Но если Шопен сам подарил этот тщательно переписанный экземпляр Целине (что нам представляется наиболее вероятным), именно в этом году вышедшей замуж за Мицкевича, то это было знаком уважения к памяти ее матери, очень дорожившей своими альбомами.

кий регистр, где заунывно звучит повторение одного и того же такта. Подобное повторение, вообще говоря, в высшей степени характерно для мазовецких танцев, основными элементами структуры которых являются именно однотактные построения. В середине этой мазурки возникают яркие контрасты с ее начальной темой, и врывающийся здесь куявяк, несмотря на то, что темповое обозначение не сменяется, приобретает бравурный характер. Заметим в связи с этим, что в некоторых мазурках появляются черты чисто «полонезного» блеска, примером чему могут служить, скажем, мазурка оп. 30, № 3 и первая мазурка опуса 41, посвященного Стефану Витвицкому. С другой же стороны, в мазурках Шопена появляется тяготение к медленному темпу, хотя композитор в окончательных редакциях некоторых мазурок изменял его на более быстрый. Так было, например, с мазуркой ля-бемоль мажор оп. 24, № 3, в рукописном экземпляре которой (с посвящением жене Линде — Дрезден, 22 сентября 1835 г.) стоит обозначение *Lento*, тогда как вышла в свет эта мазурка (в ноябре того же года, причем весь оп. 24 посвящен графу де Пертюю) с совсем иным указанием темпа — *Moderato con anima*.

Начиная с Листа, многие авторы работ о Шопене, говоря о его мазурках, вспоминают «мерное сверканье балов», в атмосфере которых якобы рождались эти пьесы. Не менее бесспорно, однако, и то, что его мазурки, созданные в «столице мира», как любили называть свой город парижане, продолжали сохранять прочные связи с песенно-танцевальным творчеством польских крестьян. Это убедительно, хотя и не исчерпывающе, показано еще Хэленой Виндакевич в обширном исследовании «Образцы польской народной музыки в мазурках Фридерика Шопена»<sup>22</sup>, а также в упоминавшейся нами работе В. В. Пасхалова «Шопен и польская народная музыка», переведенной уже на польский и чешский языки.

Виндакевич приводит, например, начало польской песни, записанной Кольбергом<sup>23</sup>, и сопоставляет эту мелодию с началом мазурки оп. 24, № 1<sup>24</sup>.

Указывая на широкий диапазон данной мелодии, Виндакевич справедливо отмечает, что и это характерно для польского народного творчества, приводя для сравнения еще одну запись Кольберга<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Helena Windakiewiczowa. Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina. Kraków, 1926.*

<sup>23</sup> Там же, стр. 26.

<sup>24</sup> Некоторые исследователи творчества Шопена считают, что мазурки оп. 24, № 1 и 2 возникли (возможно, в ранних редакциях) еще до переезда композитора в Париж. См., напр., *Janusz Miketta. Mazurki Chopina. PWM, 1949, str. 126, 133.*

Однако в хронологической таблице, помещенной на страницах 462—464 той же книги, Микетта указывает в соответствии с общепринятым мнением, что все мазурки оп. 24 написаны в 1834—1835 гг.

<sup>25</sup> *Helena Windakiewiczowa. Op. cit., p. 39.*

В. Пасхалов, кропотливо изучивший все мазурки Шопена, указывает, что форма некоторых из них соответствует «порядку, в котором исполняются трехдольные танцы на Куявах», и пишет далее:

«Бал начинался там с «хождения» в умеренном темпе, после чего следовал более быстрый куявяк, а для заключения цикла — разудалый оберек.

Отражение этого обычая яснее всего видно в мазурке № 2 (ор. 6, № 2), прелюдия которой воспроизводит плавное движение «пешего танца» (*chodzony*) под гудение «толстой Марины», первая и вторая части рисуют картинку куявяка, а трио в точности передает ритм веселого оберка. В мазурке № 26 (ор. 41, № 1) «хождение» иллюстрируется первой частью, куявяк первой половиной второй части, но уже с *Fis-dur'*ного эпизода начинается заключительная отсбика с ее веселой суматохой, которую прекращает «гетман», водворяя прежний ритм а *tempo*. Подобную картину сельского бала рисуют мазурки № 7 (ор. 7, № 3), 3 (ор. 6, № 3) и трио мазурки № 25 (ор. 33, № 4), причем звуки заключительного оберка доносятся откуда-то издали (*pp*)»<sup>26</sup>.

Весьма показательно, что, говоря о народной традиции построения и даже «инструментовки» мазурок Шопена («толстой Мариной» польские крестьяне называли басетлу — низкий смычковый инструмент, по размерам приближающийся к контрабасу), русский исследователь ссылается не только на ранние мазурки, созданные в Варшаве, но и на гораздо более поздние, написанные уже в Париже. «Бал», о котором говорит здесь В. В. Пасхалов, это не бал французской знати, а праздник польских крестьян, связь с творчеством которых никогда не прерывалась и не ослабевала в шопеновской музыке, хотя, разумеется, содержание ее далеко не ограничивалось такими жанровыми сценами. Даже зарубежные исследователи, не ставшие приверженцами насквозь лживой версии о «парижском космополитизме» Шопена, в той или иной мере признают, что он на протяжении всей жизни сохранял национальное своеобразие творческого облика, проявлявшееся во всем — начиная от идейно-эмоционального содержания его произведений и кончая приемами мелизматики, причем некоторые из этих приемов способствуют орнаментальному расцветиванию мелодии, а некоторые, как справедливо указывает Мария Оттих, «создают впечатление глубокой тоски и монотонности»<sup>27</sup>. Это замечание мы вправе отнести прежде всего к упоминавшейся уже си-минорной мазурке ор. 33, № 4.

К 30-м годам относится также создание нескольких полонезов Шопена, который, как мы помним, еще в детские годы обращался к этому жанру. Композитор вернулся к своему «Большому блестящему полонезу», над которым он работал в Варшаве и Вене в 1830—1831 гг., и довел до конца осуществление этого замысла,

<sup>26</sup> Вяз. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. *Музгиз*, 1949, стр. 86.

<sup>27</sup> Maria Ottich. *Chopins Klavierornamentik*. Berlin, 1938, S. 50.

возникшего еще до переезда в Париж. В 1834 г. он пересмотрел это сочинение и дописал обширное вступление к нему — *Andante spianato*, целиком порученное солирующему фортепьяно. Несколько позже — возможно в 1835 г. — была сделана небольшая вставка, представляющая собою шестнадцатитактную оркестровую интермедию, которая начинается октавами валторн, чеканящих торжественную поступь полонеза. Этот полонез, так же как и оба полонеза ор. 26, над которыми Шопен работал в 1834—1835 гг., был издан в июле 1836 г.

Вступление к «*Grande Polonaise brillante*» воспринимается как лирическая импровизация: в левой руке настойчиво повторяется гармоническая фигурация (тоническое трезвучие соль мажора, терция которого «обрастает» верхней и нижней вспомогательными, как всегда у Шопена, — с элементами переменности: *ля — ля-диез, до — до-диез*<sup>28</sup>), а в правой руке звучит мечтательная, плавная кантилена, постепенно расцветиваемая ажурными орнаментами, воздушность которых подчеркнута авторскими ремарками *dolcissimo, delicatissimo, leggierrissimo*. Во всем вступлении преобладает звучность *p* и *pp*, лишь дважды — и то очень ненадолго (во втором случае только на протяжении одного такта!) — появляется *f*.

По существу *Andante spianato* можно рассматривать как ноктюрн, средней частью которого является предельно простое по изложению (вместо темпового обозначения стоит *Semplice*) построенное песенного склада. Мелодия этой средней части вступления к полонезу удивительно безыскусственна, даже заунывна. Так же, как и в мазурках, в ней повторяются одни и те же краткие мелодические обороты, и мы уже знаем, откуда почерпнул Шопен этот прием. Обратим попутно внимание и на применение большого септаккорда (в данном случае — VI ступени), который начинает все чаще и чаще появляться в шопеновской музыке, и на отказ от двух- и четырехтактной симметрии, обусловленный все тем же, взятым из народно-музыкальной стихии принципом повтора отдельных тактов.

Нужно представить себе Париж того времени, избалованный выступлениями прославленнейших виртуозов, чтобы понять всю мужественную бескомпромиссность Шопена, который, несмотря на свои юные годы, не помышлял о лаврах, достававшихся этим виртуозам подчас за блестящие фейерверки «бриллиантной» техники, за гром аккордов и пассажей, а продолжал идти своим путем.

Сочетание *Andante spianato* с полонезом чрезвычайно интересно в жанровом отношении, потому что большой концертной пьесе для фортепьяно с оркестром предпослано свободное прелюдирование солирующего инструмента, облекающееся в форму трехчастной лирической пьесы. Но элементы лиризма заключены и в самом поло-

<sup>28</sup> С другой стороны, эти звуки допускают иное толкование, как аккордовые звуки гармоний, возникающих на квинтовом органном пункте соль — ре; но все эти, так же как и другие звуки, вплотную «облегают» неизменно возвращающиеся звуки тонического трезвучия соль мажора.

незе, который, если придерживаться порядка опусов, открывает список произведений, созданных композитором в этом жанре. Представляется несомненным, что в «большом полонезе» получаются развитие черты, обозначившиеся уже в ранних полонезах Шопена, опубликованных лишь посмертно. Поэтому нельзя говорить о том, что те полонезы, которые сам композитор счел возможным издать, совершенно не связаны с длительной традицией развития данного жанра в польской музыке, хотя развитие это в шопеновском творчестве стало небывало стремительным и быстро достигло кульминационной точки. Во многих местах этого большого концертного полонеза лирическое начало уже уходит на второй план, уступая место героике и тому «рыцарскому» блеску, вспышками которого юный Шопен любовался в фанфарах некоторых полонезов Огиньского. И звуки этих фанфар порою были близки к «побудкам», запечатлевшимся в детских полонезах Фридерика.

С того времени как были созданы эти полонезы, прошло не так уж много лет. Но сколько событий принесли эти годы, сколько жизней и надежд унесли они! И совершенно естественно, что в полонезную музыку Шопена ворвались образы, эмоционально близкие к настроениям, определившим содержание Первой баллады и других произведений. Поэтому если сравнить полонезы Огиньского, написанные после 1794 г., с полонезами Шопена, возникшими после 1830—1831 гг., то нужно будет помнить не только о громадной разнице в силе дарований этих композиторов, но и о страшном духовном напряжении, почти непрерывно нагнетавшемся на протяжении этих четырех десятилетий.

Если обратиться к первым полонезам, созданным Шопеном после поражения восстания, т. е. к до-диез-минорному и ми-бемоль-минорному, вошедшим в ор. 26, то нетрудно будет отметить, что определяющей чертой этих произведений является сочетание взволнованного, тревожного лиризма с драматизмом, приобретающим иногда зловещий оттенок. Именно таково, например, начало второго из этих полонезов: глухая, грозная пульсация «полонезного» ритма в низком регистре, быстрое нарастание звучности, длительная трель, создающая впечатление накапливания энергии, получающей затем выход в стремительном гаммообразном взлете (мы уже говорили о том, насколько характерен такой прием для Шопена), приводящем к напряженному *fff*, — но только на один такт, — затем следует резкий спад звучности, полонезный ритм, установившийся в предыдущих тактах, утрачивается, и в музыке ощущаются смятение и скорбь.

Так же, как и первый полонез данного опуса, полонез ми-бемоль-минор написан в трехчастной форме, которую можно изобразить в виде схемы  $A(a-b-a) - B - A(a-b-a)$ . Такое построение обусловлено настойчивым повторением темы «а», служащей эмоциональным стержнем всего произведения, пронизанного благодаря такому повторению чувством тревоженности, рождающим взрывы

драматизма. Не будет преувеличением сказать, что в этом полонезе с особенной силой запечатлелись переживания передовых деятелей польской эмиграции, с которыми постоянно общался Шопен в Париже. Но если мечтания политических деятелей эмиграции оставались бесплодными, то творения Шопена победоносно утверждали веру в освобождение и грядущее величие Польши.

Политическая деятельность прогрессивного крыла польской эмиграции беспокоила правительство Луи-Филиппа. В конце 1832 г. была выслана из Франции целая группа радикально настроенных представителей во главе с Лелевелем, возглавлявшим не только Национальный комитет, но и созданное польскими эмигрантами научное общество, пропагандировавшее на Западе достижения польской культуры. Мохнацкий еще в начале этого года выехал из Парижа в Метц, чтобы там работать над обширным трудом «Восстание польского народа». В 1833—1834 гг. он издал во Франции два первых тома этого труда, о которых (а заодно и об их авторе) насмешливо отозвался Словацкий в своем «Путешествии на Восток». У нас нет никаких сведений о том, что Шопен виделся во Франции с Мохнацким, с которым он перестал встречаться еще в Варшаве после того, как тот неслестно отозвался о пении Гладковской, а заодно и об ее поклонниках, увлеченных ее красотой и поэтому не замечающих того, что она потеряла голос. Шопен понял намек и, видимо, не смог простить его своему бывшему другу. В конце 1834 г. Мохнацкий скончался, не доведя до конца своего труда, в котором уже начал сказываться его отказ от демократических убеждений, воспринятых от Лелевеля.

Тем временем Лелевель, заочно приговоренный царским судом к смертной казни, продолжал развивать свою концепцию революционной борьбы угнетенных классов против угнетателей, сам деятельно участвовал в этой борьбе в качестве члена Центрального комитета объединения «Молодая Польша», которое вошло в состав союза «Молодая Европа», возглавлявшегося Мадзини, и создал ряд научных трудов, заслуживших высокую оценку Маркса: «Своими тщательными исследованиями экономических условий, превративших польских крестьян из свободных в крепостных, старик Лелевель сделал гораздо больше для выяснения порабощения своей родины, нежели целая толпа писателей, у которых весь багаж сводился просто к ругательствам по адресу России»<sup>29</sup>.

Другой выдающийся деятель демократического крыла польской эмиграции — Станислав Ворцель (1799—1857) — был арестован французскими властями, а после выхода из тюрьмы обосновался в Англии, в середине 30-х годов возглавил там эмигрантскую организацию «Люди польский», просуществовавшую до 1846 г., и развивал мысли о построении социалистического общества. Проблемы

<sup>29</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, том XI, ч. I, стр. 508.

социальных преобразований стояли и перед Мицкевичем, с которым Шопен сблизился в Париже. Там поэт читал в кругу друзей стихотворения, посвященные героике восстания 1830—1831 гг. (в том числе «Песнь солдата», «Редут Ордона», «Смерть командира» и «Ночлег»), дрезденских «Дзядов» и рассказывал о планах продолжения и завершения поэмы, в которой он собирался изобразить «всю историю преследований и мученичества нашей отчизны. Виленские сцены являются вступлением к петербургским тюрьмам, каторжным работам и ссылкам на поселение в Сибирь»<sup>30</sup>.

Вскоре после приезда в Париж Мицкевич начал публицистическую деятельность в журнале «Польский пилигрим», редактором которого он стал весной 1833 г., а кроме того, в конце 1832 г. анонимно опубликовал карманную книжечку крошечного формата, озаглавленную «Книги народа польского и польского пилигримства». В том же году потребовалось второе издание, а в следующем году — третье издание этой книги, тотчас же переведенной на немецкий, французский и английский языки<sup>31</sup>. Мицкевич издал ее очень большим тиражом за свой счет и роздал множество экземпляров первого и второго изданий своим знакомым, в том числе, как мы можем предположить, и Шопену<sup>32</sup>.

Целью «Книг» было объединить все силы польской эмиграции, как прогрессивные, так и реакционные. Такая попытка в принципе была обречена на неудачу, тем более что уже здесь возникали некоторые предпосылки мистической концепции Мицкевича о «мессианизме», об особой миссии польской эмиграции, хотя вместе с тем поэт находил в своих статьях прекрасные слова о единстве революционных стремлений всех народов и с глубокой симпатией обращался к русскому народу в своем «Проекте воззвания к русским».

«Беспощадно обличая деспотизм монархов, феодальный произвол и корыстолюбие буржуазии, Мицкевич предсказывает неизбежное крушение старого мира. На смену ему, по убеждению Мицкевича, придет такой общественный строй, при котором не будет ни рабов, ни господ, все будут равны и свободны, и народы будут связаны узами братской дружбы. Однако автор «Книг» истолковывает историю человечества в духе христианской легенды. Он идеализирует эпоху крестовых походов во имя «гроба господня» и феодальную Речь Посполитую, изображая ее как воплощение вольности. Все это затемняет прогрессивное содержание «Книг народа польского». Следует все же отметить, что в противоположность христи-

<sup>30</sup> Из письма к Немцевичу от 22 марта 1833 г. — Адам Mickiewicz. *Dzieła*, t. XV. Warszawa, 1955, str. 62.

<sup>31</sup> Teofil Syga. *Te księgi proste*. Warszawa, 1956, str. 111—117.

<sup>32</sup> Хотя мы не знаем точно, когда Мицкевич познакомился с Шопеном, однако нет никаких сомнений, что знакомство это произошло вскоре после приезда в Париж. Интересно, в частности, что Мицкевич в письме от 22 марта 1833 г. просил одного из своих знакомых (Ипполита Блотницкого) посылать ему письма на имя того самого Людвиг Плягера, дочери которого Шопен давал уроки (Adam Mickiewicz. *Dzieła*, t. XV, str. 64).

анским социалистам и официальной религии Мицкевич решительно отвергал проповедь христианского смирения. В своих «Книгах» он доказывает необходимость непримиримой революционной борьбы против угнетения», — пишет советский исследователь жизни и деятельности Мицкевича<sup>33</sup>.

К этой борьбе призывали также стихи другого великого польского поэта, революционного романтика Юльюша Словацкого (1809—1849), с которым Шопен также встретился в Париже, куда Словацкий приехал в начале сентября 1831 г. Он был в Варшаве в первые месяцы восстания, и уже в декабре буквально всенародное признание завоевал его «Гимн», написанный в виде патриотических парафраз на тему древнейшего польского песнопения «Богородица». Много позже Словацкий создал стихотворение «Совиньский на Воле», описывающее подвиг одного из героев восстания, погибшего в последние дни обороны Варшавы старого польского генерала, инвалида Юзефа Совиньского, того самого Совиньского, жене которого — Катажине Совиньской — посвятил Шопен свои Вариации на тему швейцарской песни.

7 августа 1832 г. Словацкий описывал матери вечер у Цезаря Плятера, брата Людвика: «играл знаменитый Шопен, потом мы читали стихи, — словом, вечер прошел очень хорошо». В том же письме Словацкий сообщает матери, что через несколько дней после этого он опять встретился с Шопеном, — на этот раз у польского историка и публициста Юзефа Страшевича (1800—1838): «...мы скучали у него смертельно от десяти до двух часов ночи. Только под конец Шопен захмелел и стал чудесно импровизировать на фортепиано»<sup>34</sup>. Встречи эти продолжались недолго, так как в Париж прибыли первые экземпляры дрезденских «Дзядов», в которых среди прочих клеветов Новосильцева был выведен доктор Огюст (Август) Бекю, отчим Словацкого<sup>35</sup>. Поэт, боготворивший свою мать, которая была задета этим, собирался даже вызвать на дуэль автора «Дзядов», но затем отказался от этого намерения и в декабре 1832 г. покинул Париж, куда вернулся лишь в 1838 г.

Эпитет «знаменитый», который применил Словацкий в письме к Саломее Бекю, еще до этого много слышавшей о Шопене, не был преувеличением. Действительно, польский музыкант на протяжении очень короткого времени выдвинулся и завсезал особое положение в столице Франции, где многие уже тогда считали его первым пианистом мира. Однако Шопен не стремился к частым выступлениям, хотя охотно играл в литературных и аристократических салонах, поддерживая свою репутацию, привлекавшую к нему учеников. В биографиях Шопена нередко можно найти сведения

<sup>33</sup> И. К. Горский. *Адам Мицкевич*. М., 1955, стр. 187.

<sup>34</sup> Юлиуш Словацкий. *Избранное*. М., 1952, стр. 665.

<sup>35</sup> См. сцены VIII и IX (в последней, впрочем, фигурирует уже труп доктора Бекю, убитого молнией вскоре после разгрома виленских молодежных организаций).

о том «светском» образе жизни, который он вел в Париже. Наиболее распространенная версия сводится к следующему. Как на бульваре Пуассоньер, так и на Шоссе д'Антэн, 5, куда композитор переехал в 1833 г. (с 1836 г. он жил в доме на Шоссе д'Антэн, 38), он давал уроки детям аристократов (титуты которых авторы воспоминаний о Шопене приводят с истинным умилением<sup>36</sup>), получая по 20 франков за урок. После уроков Шопен ехал на званый обед, который затягивался до вечера, а остаток дня проводил в каком-нибудь салоне или ресторане с друзьями.

Если добавить к этому все то, что биографы Шопена говорят о его любовных похождениях<sup>37</sup>, то не будем ли мы вправе сказать, что эта версия роковым образом напоминает легенду о «гуляке праздном»? Но посреди того участка венского Центрального кладбища, где находятся могилы Бетховена, Шуберта, Брамса и Вольфа, возвышается памятник Моцарту, представляющий собой вознесенную на пьедестал фигуру великого мастера, опирающегося на грудь томов своих произведений. И когда мы читаем увлекательные рассказы о Шопене — денди, любимце парижан и в особенности парижанок, о Шопене — прожигателе жизни, то не должны ли мы прежде всего вспоминать и о томах произведений «польского Моцарта», которые вынуждают нас с крайней подозрительностью отнестись к такого рода рассказам, искажающим образ Шопена? Ведь в 30-е годы он закончил обе тетради своих этюдов, написал Сонату с похоронным маршем, Первую и Вторую баллады, 24 прелюдии, десятки мазурок, 3 скерцо, несколько ноктюрнов, песен и других сочинений, которые отличаются не только гениальностью, но и дивной отточенностью мастерства, требовавшей постоянного напряженного труда!

И все дело в том, что долгие часы этого труда были, как правило, скрыты от современников Шопена, знавших о его педагогической деятельности, встречавшихся с ним во многих местах и представлявших себе внешнюю сторону его жизни, но не глубины, в которых рождались и воплощались замыслы его творений. Судя по всему, Шопен крайне неохотно говорил об этих замыслах, так же как и о своей тоске по родине, хотя скрыть эту тоску — по крайней мере, от соотечественников — ему не удавалось<sup>38</sup>. Очень симптоматично в этом отношении и то, что Шопен постоянно вращался в кругах польской эмиграции, часто встречаясь, как мы уже гово-

<sup>36</sup> См., напр., воспоминания Юзефа Бжовского (1805—1888), родственника и ученика Курпиньского, приводимые Гезиком (*F. Hoесick. Preludia Chopina. — «Echo Muzyczne, Teatralne, Artystyczne», 1900, N 8, 9, 13, 15, 16, 20, 21, 25, 26, 28*). См. также: *W. Kiesewetter. Mes souvenirs. P., s. a.*

<sup>37</sup> «*Szafował też siłami w stosunkach z kobietami...*» *Adam Czartkowski. Zofia Jeżewska. Chopin żywy. Warszawa, 1958, str. 250.*

<sup>38</sup> См. воспоминания того же Бжовского, а также воспоминания Элеоноры Земенюк, встречавшейся с композитором в Чехии (*Eleonora Ziemięcka. Wspomnienie. «Kalendarz Ilustrowany dla Polek na Rok 1862», Warszawa. 1861, str. 1—2*).

рили, с Мицкевичем и другими лицами. Имена некоторых из них были уже названы. Упомянем еще Эдварда Вольфа (1814—1880) — пианиста и композитора, учившегося у Эльснера и Вюрфеля, а затем испытавшего сильное влияние Шопена, игру которого он слушал сперва в Варшаве, а затем в Париже. Одно время вместе с Шопеном жил его школьный товарищ и друг, участник варшавского восстания, доктор Ян Матушиньский (1809—1842), который вместе с ним навещал общих знакомых.

В столице Франции композитор бывал и у некоторых представителей польской знати — у младшего брата владельца Антонина, князя Валентия Радзивилла (1778—1838), и в отеле Ламбер — резиденции «некоронованного короля Польши» князя Адама Ежия Чарторьского (1770—1861), который возглавлял магнатский лагерь польской эмиграции. Силы этого лагеря сплотились в 1832 г. в «Литературном обществе» (переименованном затем в «Историко-литературное общество»), а в следующем году была создана политическая организация — «Союз национального единства», который был реорганизован в 1837 г. и начал именоваться «Обществом Третьего мая».

«Провозглашая своей целью борьбу за независимость Польши, консерваторы выступали решительными противниками социальных реформ. Своим общественным идеалом они объявили конституцию 3 мая, годовщину которой ежегодно отмечали, и сильную монархическую власть. Путь к независимости Польши лежал, по утверждению монархистов, в военной интервенции западноевропейских держав против России»<sup>39</sup>. Само собой разумеется, что этот общественный идеал не был политической целью стремлений Шопена, который радостно откликался на парижские демонстрации в честь Раморино и ждал революционных вспышек во Франции и других странах Европы. Но вскоре после основания «Литературного общества» (Towarzystwa Polsko-Literackiego) Шопен был избран его членом и 16 января 1833 г. ответил на это избрание благодарственным письмом на имя председателя Общества князя Чарторьского.

Письмо это интересно не только тем, что сам Шопен указывает в нем 1 марта 1810 г. как дату своего рождения, но и заверением, что честь, оказанная композитору его соотечественниками, «будет стимулом для новых трудов, соответствующих цели Общества»<sup>40</sup>. Нет сомнения, что Шопен считал целью Общества не политические устремления отеля Ламбер, а развитие национально-самобытной отечественной культуры, которому он посвящал все свои силы. Януш Микетта справедливо заметил: «Шопен в своих письменных высказываниях крайне редко говорил прямо о делах политических, общественных, литературных»<sup>41</sup>. Зато все творчество Шопена позволяет нам сделать выводы о его героико-патриотических мечта-

<sup>39</sup> «История Польши в трех томах», т. I, стр. 586—587.

<sup>40</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 224.

<sup>41</sup> «Janusz Miketta. Chopin o Mickiewiczu. «Muzyka», 1953, N 9—10.

ниях, запечатлевшихся в Первой балладе, о его демократических устремлениях, сказавшихся в облюбованном им народно-танцевальном жанре, о его глубокой скорби, которая звучит в полонезах и ноктюрнах. Ни один из авторов книг и воспоминаний не постиг этой скорби с такой тонкой проникновенностью, как Эжен Делакруа, создатель лучшего портрета Шопена.

С этого портрета, который по справедливости можно причислить к высшим достижениям портретной живописи, смотрит лицо не денди — завсегдатая салонов, а великого художника-мыслителя. И если Лист называл Мицкевича «северным Данте», то Делакруа, создавая эскизы для фрески, украсившей в 1847 г. купол сенатской библиотеки в Люксембургском дворце, на одном из этих эскизов изобразил в качестве автора «Божественной комедии» своего друга — «милого Шопена» (*cher Chopin* — так написал художник под этим портретом), увенчав его голову лавровым венком, чем-то напоминающим терновый...

Делакруа больше, чем кто-либо из парижан, любил и понимал Шопена. Но польский мастер стал настолько заметной фигурой во французской столице, что привлекал к себе внимание и многих других деятелей культуры, которые искали встреч с ним, стремились услышать его игру или суждения о литературе, искусстве, наконец, — о жизни Парижа. Различные стороны этой жизни открывались перед Шопеном. Для него Париж был, прежде всего, городом, где открыто проявлялось сочувствие к его родине, городом, где он встречался со многими соотечественниками, именно здесь строившими планы освобождения Польши, создававшими произведения польской литературы и искусства, изучавшими историю родной страны<sup>42</sup>. Вместе с тем Шопен не мог не видеть ужасающих социальных контрастов французской столицы и всего того, что отличал Словацкий в своем стихотворении «Париж», пророчески предвещавшем новые потрясения, грозившие древнему городу:

*Париж — Содом! Твои краснеют камни,  
Ты пестуешь разврат и преступленье,  
Но на тебя еще обрушат пламя  
Не молнии господнего отмщенья,  
А сотни жерл...*

<sup>42</sup> В 1839 г. историк и публицист Кароль Сенькевич после нескольких лет подготовительной работы начал выпускать в Париже материалы по истории Польши («*Skarbiec historii Polskiej*»). Список подписчиков этого издания, открывающийся именами кн. Адама Чарторьского и его племянника, гр. Владислава Замойского (одного из руководителей магнатского лагеря польской эмиграции), содержит имена многих знакомых Шопена, в том числе престарелого Немцевича, Адольфа Циховского (1794—1854), одного из близких друзей композитора, Людвика Плятера, а также публициста и переводчика Ипполита Блотницкого (1795—1886), который с юных лет знал Мицкевича и Словацкого, а в Париже сделался секретарем Чарторьского и встречался с Шопеном.

Вот в этом городе, о славном революционном прошлом которого вспоминал далее Словацкий, жили тысячи польских эмигрантов:

*Здесь бродишь ты, изгнанник несчастливый,  
Мой польский брат, не узнающий брата,  
И Сене осеняющие ивы  
Для нас печальней скорбных верб Евфрата.  
Мы обнищали, но сердца богаты,  
Мерцают лица, мрамором твердея...<sup>43</sup>*

Как только Шопен завоевал в Париже положение, принесшее ему материальную обеспеченность, он тотчас же начал помогать своим нуждающимся соотечественникам<sup>44</sup>. А подавляющему большинству из них жилось очень плохо. «И не я один не могу заработать себе куска хлеба. Вот Адам, с тех пор, как женился, каждый год выпускает в свет по два произведения, а все-таки пришлось им сейчас отпустить прислугу, и жена сама стряпает», — писал матери Словацкий в мае 1835 года<sup>45</sup>. И Париж стал в глазах Шопена городом, в котором терпели нужду и лишения многие поляки.

Вместе с тем Шопен видел в Париже один из центров мировой культуры. Так же как в Вене, Дрездене и Мюнхене, он посещал здесь музеи. Долгие часы проводил композитор в Лувре, вглядываясь в картины, статуи, дворцовые ансамбли на берегу Сены. Можно думать, что в эти часы он погружался в мысли, возникавшие как в связи с данными произведениями искусства, так и с теми проблемами живописности, изобразительности музыки, уже тогда начинавшими волновать и его друга Листа. По-прежнему интересовался композитор новыми литературными течениями, о которых шли споры на вечерах у профессора парижской консерватории, знаменитого в свое время пианиста Пьера Жозефа Гийома Циммермана (1785—1853).

У Циммермана Шопен встречался с учителем хозяина дома — маститым Керубини (его, так же как и Антонина Рейху, Шопен относил к числу тех, «на которых можно только глядеть с почтением, а учиться на их произведениях нельзя»<sup>46</sup>), любимым учеником Циммермана, композитором и пианистом Шарлем Анри Валантэном Альканом (1813—1888), упоминавшимся уже Фердинандом Гиллером, Листом и многими другими музыкантами. У Циммермана бывали такие прославленные писатели, как Бальзак, Эжен Сю, Дюма-отец, Готье, Мюссе, — и романтическая поэзия пользовалась здесь таким же успехом, как реалистическая проза. Кстати, можно предположить, что именно от Шопена Александр Дюма слышал рассказы о цесаревиче Константине, описанном в V главе романа

<sup>43</sup> Юлиуш Словацкий. Избранное. М., 1952, стр. 61—62.

<sup>44</sup> Ferdynand Hoesiick. *Stowacki i Chopin. Warszawa, 1932, str. 259.*

<sup>45</sup> Юлиуш Словацкий. Указ. соч., стр. 701.

<sup>46</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 206.

«Учитель фехтования» (*Mémoires d'un maître d'armes*), где упоминается также торжественный марш Курпиньского.

О личных отношениях Шопена с французскими писателями мы не знаем почти ничего. Известно, однако, что Бальзак обратил внимание не только на музыку Шопена, но и на его «гарриковский» (по выражению Мицкевича) талант. В рассказе «Деловой человек» (*Un homme d'affaires*, 1845) фигурирует один из персонажей, «одаренный тем же талантом копировать людей, каким в высокой степени обладал пианист Шопен»<sup>47</sup>. Сохранились и другие свидетельства современников Шопена<sup>48</sup> о том, что он с юных лет отличался поразительным умением копировать интонации, походку и манеры людей, с которыми он встречался, в частности знаменитых пианистов. Когда он был в хорошем настроении, то подражал игре то Листа, то Калькбреннера, то Филда, причем в интимном кругу делал это порой с озорством, с легким пародийным оттенком, не приобретающим, впрочем, никогда характера злой шутки.

Его собственная манера игры была отмечена чертами ярчайшей индивидуальности, которые очень трудно было передать словами. «Мы не чувствуем в себе достаточно сил сделать это. Да и каких результатов достигли бы наши усилия? Разве удалось бы нам дать знать тем, кто его не слышал, о неизъяснимом обаянии его поэтического дара?» — писал Лист в той главе своей книги, которая называется «Виртуозность Шопена»<sup>49</sup>. В этой главе Лист приводит слова Шопена, сказанные, видимо, ему самому: «Я не способен давать концерты, толпа меня пугает, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами; а у тебя призвание к этому, — когда ты не овладеваешь своей публикой, у тебя всегда найдется, чем ударить ее по голове»<sup>50</sup>. Лист откровенно пишет об изнанке концертной жизни того времени, о вульгарных методах рекламы, о «подозрительной моде», но добавляет: «Оставляя, однако, в стороне конкуренцию артистов, виртуозов, танцующих на струнах своих скрипок, арф, фортепиано, — надо признать, что Шопен плохо себя чувствовал перед «большой публикой», публикой, состоящей из незнакомых людей, о которой никогда за десять минут заранее не знаешь, надо ли ею овладеть или ошеломлять ее: увлечь непреоборимой силой искусства на высоты, где разреженный воздух расширяет здоровые, чистые легкие, или гигантскими ликующими откровениями ошеломить слушателей, пришедших с целью придираться к мелочам. Несомненно, концерты не так утомляли Шопена физически, как вызвали раздражительность поэта»<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> *Оноре Бальзак. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 8. М., 1953, стр. 427.*

<sup>48</sup> *См., напр., Józef Sikorski. Wspomnienie Szopena. Warszawa, 1850, str. 14.*

<sup>49</sup> *Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 177.*

<sup>50</sup> *Там же, стр. 184.*

<sup>51</sup> *Там же, стр. 183—185.*

Конечно, сам Лист более чем кто-либо из пианистов того времени умел ошеломить слушателей «гигантскими ликующими открытиями». Но он хорошо понимал, что такое «подозрительная мода» и почему Шопен на чужбине выступал так редко. Правда, и на родине даже самые доброжелательные критики отмечали, что, «быть может, лишь в пассажах следовало бы пожелать большей энергии и силы»<sup>52</sup>. И все то, что мы знаем о публичных выступлениях Шопена, позволяет сделать вывод, что ему не всегда хватало силы для того, чтобы справиться с требованиями акустики большого помещения и играть достаточно «эффектно», хотя некоторые его сочинения требовали от пианиста чисто физической мощи и всеокрушающего темперамента. Вот почему Шопен был так потрясен тем, как Лист играл некоторые его сочинения, в частности, до-минорный этюд.

Как уже говорилось, первое публичное выступление Шопена в Париже, состоявшееся 26 февраля 1832 г., прошло с значительным успехом. Но уже следующее появление Шопена на концертной эстраде — 20 мая того же года в благотворительном концерте в зале Консерватории, — хотя и сопровождалось внешним успехом, вызвало нареkanie критики, оставшейся недовольной не только оркестровкой первой части фа-минорного концерта, исполнявшейся Шопеном в тот вечер, но и недостаточной, по мнению рецензента, звучностью туше солиста<sup>53</sup>. Рецензия эта, хотя и задевшая самолюбие Шопена, не помешала ему принимать участие в концертной жизни Парижа, хотя показательно, что в 1833—1834 гг. он выступал преимущественно в модных тогда ансамблях пианистов. Так, 3 апреля 1833 г. он играл вместе с Листом и братьями Герц — Генрихом (1806—1888) и Якобом Симоном (1794—1880) — в восемь рук на двух фортепьяно, а 15 декабря того же года вместе с Листом и Гиллером исполнил в зале Консерватории концерт Баха для трех роялей<sup>54</sup>.

В 1834 г. Шопен вновь показался на парижской концертной эстраде вместе с Листом, исполнив с ним на музыкальном утреннике в зале Плейеля его фантазию для двух фортепиано на тему Мендельсона<sup>55</sup> и четырехручную пьесу Мошелеса. В декабре того же года Шопен принял участие в симфоническом концерте Берлиоза, исполнив медленную часть своего ми-минорного концерта<sup>56</sup>. Нужно сказать, что Шопен и Берлиоз находились в дружеских отношениях и «полководец оркестровых сил» с нежностью отзывался о польском мастере, который, отвечая ему взаимностью, в то же вре-

<sup>52</sup> Из статьи Мохнацкого 18 марта 1830 г. Цит. по работе Яроцинского, стр. 496.

<sup>53</sup> «La Revue Musicale», 26 мая 1832 г.

<sup>54</sup> Там же, 21 декабря 1833 г.

<sup>55</sup> По поводу этого произведения Я. И. Мильштейн пишет: «Возможно, что оно имеет общее с «Большой концертной пьесой на песню без слов Мендельсона», написанной Листом в 1824 г. ...» Я. Мильштейн, Ф. Лист, т. I. М., 1956, стр. 467.

<sup>56</sup> «Gazette Musicale de Paris», 28 декабря 1834 г.

мя резко отрицательно относился (Делакура употребляет даже слово «ненавидел») к музыке Берлиоза, считая, что он «лепит аккорды и, как может, заполняет интервалы»<sup>57</sup>.

Нет сомнения, что исполнительский стиль Шопена был неразрывно связан с его творческими принципами, и это относится не только к идейному содержанию его музыки, но и к приемам ее построения, далеким от «лепки аккордов». Игра Шопена отличалась необычайной поэтичностью, и в ней раскрывались особенности его прихотливо орнаментированной мелодики, опирающейся на тончайшую вязь средних голосов, нередко приобретающих самостоятельное значение (о чем мы будем говорить еще дальше), и на пульсацию нижних голосов, которые, однако, всегда отличаются гармонической полнозвучностью. «У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, выделялась неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и осязаемом мире», — заметил Лист<sup>58</sup>.

Именно поэтичность игры Шопена снискала ему, наравне с Листом, репутацию «величайшего пианиста мира», как его не раз называла парижская пресса и общественность. Но, даже находясь в зените славы, Шопен ощущал порой холодность приема, оказывавшегося ему публикой, которая не могла постичь всей глубины его творений, а жаждала прежде всего мишурного блеска виртуозности, чуждого великому композитору. В этом отношении, конечно, глубоко прав Лист, говоря о случайностях, которые поджидали как Шопена; так и каждого другого мастера, неизбежно находившегося в зависимости от состава слушателей. Вот почему Шопен сравнительно редко выступал в Париже на концертной эстраде, предпочитая играть в кругу друзей.

Впрочем, в 1835 г. он принимал участие в нескольких публичных концертах; 25 февраля вместе со своим другом Гиллером он играл его фортепианный дуэт в зале Эрара, а вскоре после этого выступил в уже знакомом ему зале Плейеля<sup>59</sup>. Буквально через несколько дней парижская пресса сообщила, что 5 апреля в Итальянском театре будет дан концерт в пользу польских эмигрантов. В тот вечер выступали знаменитый тенор Адольф Нурри (Nourrit, 1802—1839), спевший несколько песен Шуберта под аккомпанемент сперва оркестра, а затем рояля (партию которого играл Лист), выдвигавшийся тогда скрипач Эрнст (1814—1865), певица Мари Корнели Фалькон (1814—1897), заслужившая овацию после того, как исполнила вместе с Нурри дуэт из «Вильгельма Телля». Что касается Шопена, то, как пишет Хэдли, «даже благожела-

<sup>57</sup> «Дневник Делакура». М., 1950, стр. 156. Интересно, что последняя запись в этом дневнике, содержащая упоминание о Шопене, начинается словами: «Мой дорогой малютка Шопен», — напоминающими обращение Берлиоза — «Chopinetto mio». Там же, стр. 566—567.

<sup>58</sup> Ф. Лист. Указ. соч., стр. 179—180.

<sup>59</sup> «Le Menestrel», Paris, 22 марта 1835 г.

тельная «Gazette Musicale» не могла скрыть тот факт, что выступление Шопена было неудачным»<sup>60</sup>. Это не совсем так. «Gazette Musicale de Paris»<sup>61</sup> не только похвалила исполненный Шопеном в этот вечер ми-минорный концерт, но даже писала об «очень большом успехе» (un très grand succès) этого исполнения. В действительности же ни 5 апреля, ни тогда, когда Шопен играл в берлиозовском концерте, выступления его успехом не пользовались и приняты были (так же, как и песни Шуберта) очень холодно<sup>62</sup>, — видимо, собравшаяся в Итальянском театре публика была гораздо больше увлечена оперными отрывками.

26 апреля Шопен вновь выступил с оркестром, которым, так же как и три недели тому назад, дирижировал первый исполнитель бетховенских симфоний во Франции Франсуа Антуан Хабенек (Habeneck, 1781—1849), основавший в 1828 г. «Общество консерваторских концертов» (Société des Concerts du Conservatoire). То был бенефис Хабенека, и Шопен выступил в качестве солиста, исполнив *Andante spianato* и «Большой блестящий полонез». На этот раз на долю польского мастера, так же как и бенефицианта, высоко ценившего его гениальное дарование, выпал большой успех.

В письме к сыну, датированном 13 апреля 1833 г., Николай Шопен уже сделал вывод, что Фридерик не может надеяться на то, чтобы концерты сделались для него источником дохода. «Что же касается того, что газеты не пишут о твоих успехах, так уверяю тебя, дорогое дитя, что честолюбие мое не простирается так далеко». Это письмо, вообще говоря, полно тревоги, которую, очевидно, испытывала вся семья Шопена, обсуждая его письма, к сожалению, погибшие впоследствии, и сведения, доходившие из Парижа. Судя по одной фразе данного письма, Шопен считал, что Калькбреннер двуличен по отношению к нему («la fausseté le Kal[kbrenner] qui est très évidente, car on voit bien qu'il a causé des migraines, me fait de la peine par rapport à toi»), а в Варшаве считали Калькбреннера всесильным. Миколая Шопена крайне беспокоило и то, что его сын не делает никаких сбережений и не может отложить даже пары тысяч франков (un couple de mille francs) на случай болезни, и то, что парижский образ жизни пагубно отражается на его здоровье. Поэтому в другом письме бывший профессор Лицея с горечью, но достоинством признававшийся в том, что положение его пошатнулось, просил сына не работать до изнеможения и не засиживаться на вечерах<sup>63</sup>.

Шопен действительно работал очень много, отдавая свое время преимущественно творчеству и педагогической деятельности. Когда он готовился к концертам, то играл обычно прелюдии и фуги Баха,

<sup>60</sup> Arthur Hedley. Chopin, p. 54.

<sup>61</sup> Обозрение, «Concerts de la semaine», напечатанное в № 15 от 12 апреля 1835 г.

<sup>62</sup> Edouard Ganche. Frédéric Chopin. P., 1927, p. 132.

<sup>63</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 385, 388—389.

а не специфически-виртуозные произведения. Но, несмотря на блистательную законченность своего исполнительского мастерства, он, как это ни странно с первого взгляда, сравнительно мало занимался отработыванием технических приемов. Феноменальная память еще в юные годы позволила ему очень быстро заучивать произведения — как свои, так и чужие. В письме, относящемся к концу ноября 1831 г., отец вспоминал, как легко преодолевал Фридерик всевозможные технические трудности: «ты знаешь, как мало времени ты посвящал технике (*le mécanisme*) игры и что твой ум был занят больше, чем пальцы. Если другие проводили целые дни над клавиатурой, то у тебя редко уходил час на разучивание чужих произведений»<sup>64</sup>. Все это Миколай Шопен писал, выражая свое удивление по поводу того, что Калькбреннер требовал согласия Шопена пройти под его руководством трехлетний курс «обучения». Трудно сказать, не зная содержания писем самого Шопена, в чем заключалось «сальерианство» Калькбреннера, но, видимо, когда эти письма читались в кругу близких, то Эльснер вспоминал и свои предостережения, и слова Шимановской о Калькбреннере, который вряд ли имел мужество и благородство признать, что появление Шопена и Листа в Париже уже не оставляло ему никаких надежд на первенство в области пианистического искусства.

Калькбреннер, по всей, вероятности, не понимал, что в этой области совершенно меняются критерии и что важнейшим из них делается романтическая поэтичность игры. Конечно, требования технической законченности и виртуозности не только не снимались, а, наоборот, расширялись. Шопен и Лист небывало обогатили арсенал средств пианистической выразительности и вместе с тем всецело подчинили их требованиям нового — романтического — направления, стремительно развивавшегося в литературе и искусстве.

«Какой шедевр романтизм!» — воскликнул Делакура, прослушав в 1847 г. моцартовского «Дон-Жуана»<sup>65</sup>. Через несколько дней он делает еще одну запись в дневнике, позволяющую догадываться, кто помогал ему понять Моцарта: «Шопен мне сказал, что достичь этого совершенства, которое так восхищает нас, Гайдну помогла опытность. Моцарт, прибавил он, не нуждался в опытности; знание всегда стояло у него на уровне вдохновения»<sup>66</sup>. Последнее замечание в полной мере может быть отнесено к самому Шопену, и именно глубиной его теоретических познаний и громадным исполнительским опытом может быть объяснена законченность его импровизаций, так поражавшая слушателей. Шопен очень любил импровизировать — и в уединении, и в обществе, если там не было людей, которые своей тупостью раздражали его. Постепенно в нем все более и более вырабатывалось критическое отношение к своим

<sup>64</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 379.

<sup>65</sup> «*Дневник Делакура*», стр. 114.

<sup>66</sup> Там же, стр. 116.

парижским знакомым, среди которых сравнительно немногие пользовались его искренним расположением. «Искренне сожалею, что нет возле тебя хорошего друга... Между тем, грустно, когда некому слова сказать. То, что ты пишешь о своих принципах, доставляет мне удовольствие. Да, дорогое дитя мое, молодой человек легко может сбиться с пути, если не будет соблюдать осторожность. Могло бы случиться, что твой талант и твоя любезность в обращении произведут на кого-нибудь впечатление; тебе, в твоём возрасте, следует избегать какого-нибудь ложного шага, не давать себя запутать в какую-нибудь интригу,— это могло бы причинить тебе много неприятностей. Наконец, будь всегда разумным и не давай повода для сплетен; ты знаешь этот так называемый большой свет (*grand monde*), который, если взглянуть на него вблизи, оказывается очень малым, но нужно его принимать таким, каков он есть, и молчать»,— писал отец Фридерiku в начале 1834 г.<sup>67</sup>

Итак, первые годы жизни в Париже принесли композитору горькие разочарования. Карьере виртуоза мешало многое: и недостаток физических сил, и вкусы публики, и интриги завистников. Во многих людях, которых он считал своими друзьями, Шопен разочаровался, «большой свет» почтил его не только своим вниманием, но, как это явствует из ответного письма отца, какими-то сплетнями, а появляться в аристократических салонах было необходимо, чтобы не потерять хорошо оплачивавшихся уроков. И все же положение, необходимое для того, чтобы идти по намеченному пути, было завоевано. Произведения Шопена непрерывно издавались,— в 1832—1836 г. вышли из печати оба концерта, фортепьянное трио, Фантазия на польские темы, Краковяк и Большой полонез для фортепьяно с оркестром, Первая баллада, Первое скерцо, Болеро, Рондо ми-бемоль мажор, Блестящие вариации на тему Герольда и Галеви, двенадцать этюдов, семнадцать мазурок, восемь ноктюрнов, два полонеза, Большой блестящий вальс. Свыше пятидесяти произведений в самых различных жанрах появилось во Франции, Англии и Германии, получив затем распространение и во многих других странах.

О большинстве этих произведений мы уже говорили. Что касается остальных сочинений, то наиболее ранним из них был Большой блестящий вальс ми-бемоль мажор, ор. 18, написанный, так же как и ля-минорный вальс ор. 34, № 2, в 1831 г. Проводя параллель между веберовским «Приглашением к танцу» и первым из этих вальсов, А. А. Соловцов пишет: «И *Es-dur*'ный вальс Шопена переносит слушателя в праздничную бальную атмосферу. Но в *Es-dur*'ном вальсе мы встречаем характерные для Шопена особенности. Из польских народных танцев пришли неожиданные, вносящие метрическую остроту, акценты на слабых долях такта (такие акценты встречаются и в других шопеновских вальсах).

<sup>67</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 391.

И в отдельных деталях фортепианной фактуры сказался творческий почерк Шопена»<sup>68</sup>.

К числу характернейших черт этого почерка относятся не только метро-ритмические особенности, которые, как правильно указано в приведенной цитате, связаны с польским народно-танцевальным творчеством, но и элементы переменности, обуславливающие почерпнутое отсюда же интонационно-ладовое своеобразие. Что же касается ля-минорного вальса (он также называется «Большим блестящим вальсом», хотя невелик по объему), то и ему присуще такое же своеобразие. Но данная пьеса интересна еще и тем, что жанр вальсов здесь преобразуется так же, как и жанр мазурки, приобретая элегический характер, причем, так же как и в тех мазурках Шопена, о которых мы говорили, в теме, обрамляющей этот вальс, явственно ощущается так разительно контрастирующая с его «светским» названием заунывная монотонность.

Ни у одного из авторов вальсов, в изобилии выпускавшихся в те времена, нельзя найти ничего, хоть сколько-нибудь похожего на эту ностальгическую тему, создать которую мог, конечно, только польский мастер, даже в области такого, казалось бы западного, танцевального жанра не терявший своеобразие своего национального облика.

Печать такого своеобразия лежит и на ми-бемоль-мажорном Рондо ор. 16, точной даты возникновения которого мы не знаем. Сыдов указывает в качестве этой даты 1832 г.<sup>69</sup>, в то время как Витольд Хшановский категорически утверждает, что все фортепьянные рондо Шопена (включая, следовательно, и это последнее) были созданы им в варшавский период жизни<sup>70</sup>. Посвящено это Рондо Каролине Гартман (Hartmann)<sup>71</sup> и впервые опубликовано в 1834 г. Очень может быть, что замысел этого произведения действительно зародился у Шопена еще до приезда в Париж, где, как мы знаем, он много работал над окончательной отделкой и подготовкой к печати своих ранних сочинений. Несмотря на преобладание «брильянтного» стиля в Рондо ор. 16, здесь отчетливо чувствуется стремление Шопена к мелодизации блестящих пассажей.

Это относится в полной мере и к Блестящим вариациям на тему из оперы «Людовик» Герольда, законченной после его смерти Галеви и впервые поставленной 16 мая 1833 г. в Париже. Через полгода после этой премьеры вышли из печати Вариации Шопена. Сравнивая их с «убогими» (recht arm) вариациями Калькбрен-

<sup>68</sup> А. Соловцов. Фридерик Шопен, стр. 366.

<sup>69</sup> Bronisław Edward Sydow. Bibliografia F. F. Chopina, str. 15.

<sup>70</sup> Witold Chrzanowski. Ronda Fryderyka Chopina. Archiwa Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Dział I, t. I, zes. 3, Lwów, 1921, str. 30.

<sup>71</sup> А не Гофман, как пишет Лейхтентритт, сообщая попутно, что безнадежная любовь к Шопену, у которого училась эта одаренная девушка, ускорила ее смерть. Hugo Leichtentritt. Friderich Chopin, S. 58.

нера (на тему Беллини), вариациями Юзефа Новаковского (на собственную тему, которую Шуман похвалил, — «Das Tema des Polen muss mann hübsch finden») и других авторов, Шуман заметил, что все эти сочинения, в отличие от шопеновских вариаций, также упоминаемых в этой статье, «далеки от всех сфер поэзии»<sup>72</sup>. Так же, как и в других произведениях Шопена, относящихся к этому жанру, он предпослал изложению темы (почти не измененной) интродукцию. Вариационные преобразования этой темы поражают неистощимостью фантазии композитора. Завершаются они Scherzo vivace. Это — настоящее скерцо, блистающее всеми красками смело противопоставляемых регистров фортепьяно и лишенное тех черт углубленного драматизма, которыми отмечены все четыре скерцо Шопена, начиная с первого, созданного раньше этих вариаций, но изданного лишь в 1835 г.

В промежутке между этими двумя сочинениями, осенью 1834 г., Шопен опубликовал (в Лейпциге у Петерса, в Париже у Приллица, в Лондоне все у того же Весселя, продолжавшего придумывать всевозможные «заманчивые» названия для шопеновских пьес) написанное им в 1833 г. Болеро op. 19, которое Шуман назвал «нежной, напоенной любовью композицией, картиной южной пылкости и застенчивости, темпераментности и сдержанности»<sup>73</sup>. Однако, несмотря на этот «южный» колорит Болеро, нельзя не обратить внимания на то, что все сочинение пронизано типичным полонезным ритмом, утверждающимся уже в первых тактах Allegro vivace и изменяющимся лишь в средней части (dolce), в которой расцветают чисто шопеновские мелодические орнаменты.

В том же 1834 г., ознаменовавшемся выходом из печати многих произведений Шопена, композитор создал до-диез-минорную Фантазию-экспромт (Fantaisie-Improvisation) — первое из четырех сочинений, примыкающих к новому жанру, к которому он впервые тогда обратился. Существует предположение, что слово «Фантазия» было добавлено в заголовке Фонтаной, впервые опубликовавшей данное произведение<sup>74</sup> и сообщившим в своей вступительной статье дату его произведения. Но жанровое обозначение шопеновских «экспромтов» так же условно, как и его скерцо. В своем творчестве композитор последовательно развивал черты поэмности,

<sup>72</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musikern, Bd. I, S. 226—230.*

<sup>73</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musikern, Bd. I, S. 259.* Интересно, что в этой статье, написанной в 1836 г., Шуман, всегда проявлявший интерес к польской музыке, пишет не только о сочинениях Шопена, но и о полонезе Новаковского и мазурках Бжовского.

<sup>74</sup> В комментариях к изданию сочинений Шопена под общей редакцией Падеревского его сотрудники Бронарский и Турчинский высказывают предположение, что в 49, 57 и некоторых других тактах этой пьесы Фонтана неправильно расшифровал мелизматические знаки Шопена, который, как подчеркивают эти комментаторы и другие авторы, начинал мелизматическое окружение звуков мелодии не с нижней, а с верхней вспомогательной ноты.

и ни о какой «импровизационности» в этих пьесах, отличающихся чеканной завершенностью, не может быть и речи.

Правда, не исключена возможность, что в основу не только экспромтов, но и других шопеновских пьес были положены его импровизации. Мы знаем, что Шопен очень часто и с большим увлечением импровизировал — по всей вероятности, не только в кругу друзей, но и уединяясь для работы. Однако, любое произведение подвергалось затем тщательной отделке, и это в полной мере относилось также к тем из них, которые получили название экспромтов.

Данная пьеса в высокой степени поэтична, и в средней части ее звучит широкая, напевная мелодия, которую мы вправе считать чрезвычайно типичным образцом шопеновской кантилены.

В то время, когда создавалась эта мелодия, имя Шопена уже было окружено европейской славой, которая сопутствовала ему в Германии, куда он поехал вместе с Гиллером на нижнерейнский Генделевский фестиваль в мае 1834 г. В Аахен, где происходил этот фестиваль, приехал из Дюссельдорфа и Мендельсон, который возобновил свое знакомство с Шопеном. До нас дошло письмо Мендельсона, который писал матери 23 мая: «Шопен и Гиллер значительно усовершенствовали свою технику. Шопен в настоящее время является самым первым из всех пианистов. В его игре столько же неожиданно нового, сколько в игре Паганини на скрипке». Похвалив далее и Гиллера, Мендельсон заметил, однако, что обоим его друзьям свойственна некоторая «преувеличенная чувствительность» и что они «не слишком обращают внимание на ритмическую точность»<sup>75</sup>. Видимо, шопеновское *tempo rubato*, к которому Мендельсон отнесся явно неодобрительно, было уже перенято Гиллером, ставшим к тому времени его ближайшим другом.

Пребывание Шопена в Аахене было непродолжительным. Там он слушал, помимо генделевской «Деборы», переинструментированной Гиллером, отрывки из Девятой симфонии Бетховена и — подчеркнем это — бессмертного «Юпитера», до-мажорную симфонию Моцарта, музыка которого всегда производила на Шопена неотразимое впечатление. Из Аахена Шопен, Гиллер и Мендельсон поехали в Дюссельдорф, где, как писал матери Мендельсон, провели у него только один день, почти целиком заполненный музицированием и спорами об искусстве (возможно, что затрагивался и деликатный вопрос о *tempo rubato*, видимо, беспокоивший хозяина дома, подчеркнувшего в этом письме свою приверженность классическим традициям данным самому себе эпитетом «школьного учителя» — *Schulmeister*). Затем Мендельсон проводил друзей до Кельна (там Шопен с глубоким вниманием осмотрел знаменитый собор), откуда вернулся домой, а они на пароходе отправились вверх по Рейну в Кобленц и затем двинулись в обратный путь.

<sup>75</sup> *F. Mendelssohn Bartholdy. Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Leipzig, 1863, S. 41.*

Весной того же года в Париж приехал один из ближайших друзей Шопена, упоминавшийся уже нами Ян Матушиньский, который по предложению композитора поселился у него. К тому времени Матушиньский уже был доктором медицины; вскоре он получил профессию в *Ecole de Médecine*, расположенную, правда, далеко от квартиры Шопена. Но молодой врач решил все же жить вместе со своим другом, «чтобы быть вместе с ним, так как он для меня — все», как писал Матушиньский своему родственнику в Варшаве. Это письмо, цитируемое Гезиком<sup>76</sup>, представляет несомненный интерес еще и потому, что содержит фразу: «по вечерам идем в театр или в гости, а если нет, то сидим дома». Видимо, версия о том, что Шопен с головой окунулся в водоворот светской жизни Парижа, не вполне соответствует действительности.

Матушиньский отмечал в этом письме первенствующее положение Шопена как пианиста, его популярность как композитора и педагога, материальную обеспеченность, но из приведенной фразы письма можно заключить, что Матушиньский не только беспредельно любил Шопена, но и понимал, как ему нужно присутствие друга. Неудовлетворенность Шопена жизнью в Париже понимал и переехавший туда Антоний Орловский (он получил там место оперного дирижера), также писавший родным об успехах Шопена и вместе с тем о его тоске по родине. Чем больше мы изучаем данный период жизни Шопена, тем яснее мы видим, как много значило для него общение с соотечественниками, с которыми он встречался и у себя дома, и у Мицкевича, и в «Литературном обществе», где виделся с Немцевичем, Витвицким, участниками восстания Анджеем Плихтой (род. в 1798 г.), ставшим в Париже секретарем Общества, историком Теодором Моравским (1797—1879), главным редактором изданий Общества, наконец, с Войцехом Гжималой — одним из ближайших друзей Шопена.

Разумеется, встречи со многими из членов этого общества не ограничивались традиционными общими собраниями (3 мая — день конституции и 29 ноября — годовщина восстания), на которых бывал Шопен. Он оставался частым гостем в доме вице-президента Общества Плятера (до тех пор, пока тот не уехал в свое имение в Великом княжестве Познаньском) и Немцевича, у которого до последних дней его жизни собирались многочисленные представители польской эмиграции — писатели, ученые, музыканты<sup>77</sup>. Нередко видели Шопена и в «Польском клубе» — так называли «Польское общество», возглавлявшееся Людвигом Плятером и организовывавшее товарищеские обеды и вечера, на которых встречались польские патриоты-изгнанники.

В эти годы, вскоре после приезда Шопена в Париж, его имя начали связывать с именем графини Дельфины Потоцкой (1805—

<sup>76</sup> *Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I. Warszawa, 1927, str. 511—512.*

<sup>77</sup> *См. вступительную статью Яна Дима к книге: Julian Ursyn Niemcewicz. Pamiętniki czasów moich, t. I. Warszawa, 1958, str. 21.*

1877), отличавшейся поразительной красотой, музыкальностью и умением покорять слушателей своим исполнением оперных арий, романсов и песен. Шопен часто виделся с Потоцкой, сестры которой были его ученицами, и безусловно был увлечен ею. Во всяком случае, фа-минорный концерт Шопена вышел из печати в 1836 г. с посвящением Дельфине Потоцкой, как бы зачеркивавшим все то, что было связано с памятью о Констанции Гладковской, образ которой некогда навел лирические страницы медленной части этого концерта.

Некоторые биографы Шопена склонны повторять все те сплетни, которые ходили в Париже о свободном образе жизни «Venus polonaise». Отголоски разговоров о романах Дельфины проникли даже в опубликованные в 1899—1900 гг. письма, которые в 1833—1847 гг. Бальзак посылал графине Эвелине Ганьской (1800—1882), ставшей женой великого писателя в последний год его жизни. Нет надобности приводить выдержки из этих писем, свидетельствующие о том, что Бальзак, ограничивавшийся, правда, весьма краткими, но достаточно красноречивыми сообщениями, хорошо понимал, насколько его корреспондентку интересует парижская «chronique scandaleuse», — в особенности касающаяся ее соотечественника.

Летом 1836 г. Дельфина Потоцкая покинула Париж и вернулась в Тульчин к мужу, который долго умолял ее об этом, заверяя, что впредь будет воздерживаться от походов, завоевавших ему репутацию, мало чем отличавшуюся от репутации его жены. Знал ли Шопен о романах Дельфины Потоцкой? Он не мог не слышать о них, но тот «боваризм», который когда-то позволил ему видеть в будущей владелице Радуча свой «идеал», теперь заставлял его пропускать мимо ушей имена титулованных возлюбленных Дельфины, восторгаться ее огромными миндалевидными глазами, тембром голоса и... верить всему тому, что она ему говорила.

К тому времени, когда чета Потоцких вновь начала заверять друг друга в любви и супружеской верности, относится трагическая попытка Шопена найти счастье спокойной семейной жизни. Началось это ранней осенью того 1835 г., который ознаменовался встречей Шопена с родителями в Карловых Варах, называвшихся тогда Карлсбадом. Обе сестры Шопена были тогда уже замужем: в 1832 г. Людвика вышла за юриста Юзефа Каласантия Енджевича (1807—1853), соученика Шопена по Лицею, а в 1834 г. Изабелла стала женой учителя математики Антония Феликса Барциньского (1803—1878). Оставив дочерей с мужьями в Польше, Миколай Шопен и его жена, предварительно списавшись с сыном, поехали в Карловы Вары и в сопровождении слуги Станислава Надольского прибыли туда 15 августа. На следующий день супруги Шопен и приехавший одновременно с ними Фридерик поселились в отеле «У золотой розы» (Zur goldenen Rose)<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> В настоящее время этот отель называется «Гавана». См. Jaroslav Procházk a, Fryderyk Chopin v Karlových Varech, Karlovy Vary, 1951. В начале лета

16 августа отец и сын послали в Варшаву письмо, свидетельствующее о радостном наплыве чувств, охвативших их при встрече после четырехлетней разлуки<sup>79</sup>. Шопен не мог наговориться с отцом и матерью, приникал к ее руке, «которую я так давно не целовал [...] и простите мне, что я не в состоянии собраться с мыслями и писать о чем-нибудь другом, кроме того, что мы сейчас счастливы; что всегда у меня была только надежда, а сегодня пришло это счастье, и счастье, и счастье». Так промелькнул почти целый месяц. С тех пор в письмах Шопена слово «счастье» уже не повторялось...

6 сентября Herr Nikolaus Chopin, Professor, mit Gattin aus Warschau und Herr Friedrich Chopin, Professor aus Paris покинули Карловы Вары и направились к границе, неподалеку от которой остановились в Дечине у своих знакомых, графов Тун-Гогенштейн (Thun-Hohenstein). 14 сентября Миколай Шопен и его жена поехали дальше — в Варшаву через Вроцлав<sup>80</sup>, а Фридерик еще немного задержался в этом замке, расположенном над Лабой. Именно там он сочинил Большой блестящий вальс op. 34, № 1, вписав его в альбом Анны и Йозефины, дочерей хозяина замка, и посвятив этот вальс младшей из них<sup>81</sup>. В дальнейшем композитор, как всегда тщательно, отделил первоначальный набросок вальса и в 1838 г. опубликовал его.

Путь из Дечина в Париж лежал через Германию. Шопен остановился на несколько дней в Дрездене и там случайно встретился с Феликсом Водзиньским, который, так же как и его братья Антоний и Казимеж, были когда-то воспитанниками Миколая Шопена. Жили они в его пансионате всего год, но с тех пор дружба связала обе семьи, о чем мы можем судить на основании не только воспоминаний Косьцельской (урожденной Водзиньской, сестры названных нами трех братьев), но и, например, письма, посланного Шопеном Феликсу Водзиньскому в Женеву 18 июля 1834 г.<sup>82</sup> Из этого письма мы узнаем, что Водзиньские приглашали Шопена в Женеву и что Мария Водзиньская (1819—1896) приложила к письму брата, запоздалым ответом на которое было письмо, свой вальс.

Когда Шопен уезжал из Варшавы, Мария была еще совсем девочкой, уже тогда увлекавшейся не только музыкой, но и рисованием. До нас дошла большая серия карандашных портретов ее работы, а также акварельный портрет Шопена. Она хорошо знала литературу, владела несколькими языками, писала стихи, недурно пела и, не будучи красивой в строгом смысле этого слова, была наделена очарованием, которое в полной мере оценил Юльиш Сло-

-----  
*Шопен некоторое время гостил в Энцине у французского писателя Адольфа де Кюстин.*

<sup>79</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 259—260.

<sup>80</sup> Там же, стр. 260—261.

<sup>81</sup> Dr. Alicja Simon. Przyczynek genetyczny do Grande Valse Brillante, op. 34, N 1 Fryderyka Chopina.—«Kwartalnik Muzyczny», N 26—27, PWM, 1949.

<sup>82</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 241—242.

вацкий, путешествовавший с Водзинскими летом 1834 г. Памятками этой встречи и начавшегося тогда романа поэта с 15-летней девочкой осталась поэма «В Швейцарии» и несколько стихотворений Словацкого, на всю жизнь запомнившего те минуты, когда он «w usta różane całował» Марию. В его глазах она «była jak anioł», а в действительности уже в очень юном возрасте стала опытной и, судя по воспоминаниям ее сестры, бездушной кокеткой, ценившей не столько человеческие чувства, сколько впечатление, производимое ее «ангельскими» позами<sup>83</sup>.

Шопен был очарован Марией, которая после его отъезда поспешила закрепить свою новую победу длинными письмами, свидетельствующими, что она не была лишена литературного дарования и ценила жанр эпистолярного романа. Во всяком случае письмо, посланное ею Шопену из Дрездена в сентябре 1835 г., изобилует самыми трогательными выражениями и тонкой лестью. Прощаясь с Марией, Шопен подарил ей рукопись фа-минорного вальса<sup>84</sup>, в котором, как рассказывает Косьцельская, двенадцатикратное повторение звука ре-бемоль в правой руке изображает бой часов из соседней церкви (Шопен выехал из Дрездена в 12 часов дня), а эпизод с ремаркой «poco a poco crescendo ed appassionato» — грохот экипажа, подъехавшего к дому.

Описывая всеобщее уныние, воцарившееся после отъезда Шопена в семье Водзинских («никто не обедал...»), Мария сообщает, что отнесла рукопись вальса переплетчику, который «сделал большие глаза, увидев только один лист», ибо не понимал, «кем [этот лист] был написан»<sup>85</sup>. Мы далеко не уверены в том, что семья Водзинских и, прежде всего, «маленькая Марыня» (mała Marynia — так она сама называла себя в этом письме) в полной мере понимали, кем был написан «прощальный вальс», кого они принимали в Дрездене. Но, во всяком случае, Водзинские уже знали о славе, окружавшей имя Шопена, и, не связывая себя никакими определенными обязательствами, поощряли флирт дочери. А Шо-

<sup>83</sup> В беседе с Фердинандом Гезиком Юзефа Косьцельская заявила, что надевшая много шуму книга «Les trois romans de Frédéric Chopin par le Comte Wodzinski», изданная в Париже в 1886 г. Антонием Водзинским-младшим (сыном Феликса), содержит множество вымышленных фактов (см. Ferdynand Hożick, Stowacki i Chopin. Warszawa, 1932, str. 132—133), и попутно выразила удивление, что в литературе о Шопене фамилия Водзинских обычно упоминается с графским титулом, которого они никогда не имели («...gdyż ród nasz nie jest hrabiowski». Там же, стр. 152).

<sup>84</sup> Этот вальс, называющийся поэтому «прощальным», был издан посмертно в качестве оп. 69, № 1. В распоряжении Фонтаны был рукописный вариант, несколько отличающийся от варианта, сочиненного Шопеном в Дрездене, и имевший надпись: «A Mademoiselle Charlotte de Rotschild...», сделанную Шопеном в 1842 г. Данный вариант хранится в библиотеке Парижской консерватории. Посвящение Шарлотте Ротшильд, носившее характер светской любезности, было сделано Шопеном через несколько месяцев после того, как Мария Водзинская вышла замуж за графа Юзефа Скарбка.

<sup>85</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 262.

пен, видимо, верил в искренность Марии, так же как верил в нее Словацкий (ибо «все чисто для чистого взора»), и не скрывал своего чувства ни от нее, ни от своих близких<sup>86</sup>.

Летом следующего года Шопен поехал в Марианске Лазни (Мариенбад), где провел месяц с Водзиньскими, вслед за которыми поехал в Дрезден<sup>87</sup>. Там 11 сентября он сделал формальное предложение Марии, которое было благосклонно принято ею с согласия родителей. Однако болезнь, перенесенная Шопеном, — через некоторое время после возвращения из Карловых Вар, в декабре 1835 г., он сильно простудился, — тяжело отразилась на нем. Он плохо выглядел, кашлял, одно время разнеслись даже слухи о его смерти, и вскоре Водзиньские решили, что неблагоприятно было бы Марии выходить замуж за человека, которому, быть может, грозит чахотка (Косьцельская достаточно откровенно пишет об этом). Вскоре Мария начала испытывать все меньшую и меньшую потребность писать своему жениху. Мы не знаем подробностей разрыва, оставленного, вероятно, Водзиньскими так, как подобает светским людям. Знаем только, что после смерти Шопена был найден пакет с письмами Водзиньских и засохшей розой, подаренной ему Марией. На пакете этом виднелась надпись, сделанная рукой композитора, «*Moja bieda*» (Мое горе).

Эти слова невольно вспоминаются, когда думаешь о несмелых попытках Шопена найти личное счастье, оставивших в его душе горький осадок, ибо тогда, когда его сердце было переполнено чувствами, отражавшимися в возвышенной лирике его музыки, он неизменно встречался или с женской чувственностью, или с кокетством, основанным на том расчете, о котором писала ему сестра Изабелла, отвечая на письмо, не дошедшее до нас, но, видимо, содержавшее упоминание о Констанции<sup>88</sup>. Теперь, в середине 30-х годов, «маленькая Марыня», на которую Фридерик уже смотрел как на будущую подругу своей жизни, принесла ему только горе. И это слово, трижды прозвучавшее в ушах Конрада Валленрода перед смертью, Шопен начертал на пачке писем, которую нашли в его письменном столе поздней осенью 1849 г.

Как в 1835, так и в 1836 г. Шопен на обратном пути из Чехии побывал в Германии. В начале октября 1835 г. он познакомился с Робертом Шуманом, его будущей женой Кларой Вик и ее отцом Фридрихом Виком, один из учеников которого рассказывает, что Клара Вик исполнила тогда для польского гостя законченную в том году, но еще не опубликованную сонату фа-диез минор Шумана. Шопен играл свой ми-бемоль мажорный ноктюрн. О громадном впечатлении, произведенном им на немецких музыкантов, среди

<sup>86</sup> Там же, стр. 269.

<sup>87</sup> В Марианских Лазнях Шопен жил в доме «Под белым лебедем». В 1902 г. на этом доме соорудили памятную доску. Через шесть лет после этого мемориальная доска с барельефом Шопена была открыта и в Карловых Варах.

<sup>88</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. I, str. 231.

которых было несколько учеников Вика, писал и Мендельсон сестре. На обратном пути в Париж Шопен, почувствовав себя плохо, остановился также в Гейдельберге, где, по словам сестры ученика Шопена, пианиста Адольфа Гутмана, их отец принял композитора «не как короля или князя, а как существо, стоящее еще значительно выше»<sup>89</sup>.

12 сентября 1836 г. Шопен, попросившись с Водзиньскими, покинул Дрезден<sup>90</sup> и направился в Лейпциг, где вновь встретился с Шуманом. Во время этой встречи он играл великому немецкому композитору, который находил такие вдохновенные слова о его музыке, свои этюды, ноктюрны, мазурки, соль-минорную балладу и первоначальный (заканчивавшийся не в ля миноре, а в фа мажоре) вариант Второй баллады, посвященной Шуману. Именно тогда Шопен говорил Шуману о том, что обе эти баллады были навеяны образами поэзии Мицкевича. В дальнейшем нам еще не раз придется цитировать высказывания Шумана о Шопене, музыкальный портрет которого очерчен несколькими поэтическими штрихами в шумановском «Карнавале», законченном в 1835 г. и посвященном Каролу Липиньскому.

Как мы знаем, Шопен ставил перед собой задачу создания романтического «музыкального портрета» еще тогда, когда писал медленную часть фа-минорного концерта. Судя по цитировавшимся уже нами воспоминаниям Юзефы Косцельской, в середине 30-х годов (быть может, тому способствовали впечатления от шумановского «Карнавала»?) Шопен вновь обратился к этому жанру, включив во вторую тетрадь фортепьянных этюдов две пьесы, которые были задуманы как такие портреты Марии Водзиньской и ее брата Антония. Во всяком случае именно к 1836 г. относятся данные этюды, открывающие вторую тетрадь, работать над которой Шопен начал в 1832 г., как полагает большинство исследователей, т. е. вскоре после приезда в Париж, хотя не исключена возможность, что замыслы некоторых эпизодов родились у композитора еще раньше. Первую тетрадь этюдов Шопен посвятил «своему другу Ф. Листу», вторую, вышедшую из печати в октябре 1837 г. и помеченную ор. 25,— графине Мари д'Агу (1805—1876), которая на протяжении многих лет была подругой жизни Листа<sup>91</sup>.

О первом, ля-бемоль-мажорном, этюде второй тетради, в котором запечатлелся романтизированный облик Антония Водзиньского, Шуман, откликнувшийся на издание данных этюдов в том же 1837 г., писал, что это «скорее поэма, чем этюд» (*mehr ein Gedicht*

<sup>89</sup> Joachim Krüger-Riebow. *Chopins Aufenthalte in Deutschland.*— «Chopin-Almanach», Potsdam, 1949, S. 29.

<sup>90</sup> Так же как и в 1829 г., композитор останавливался в дрезденской гостинице «Berliner Hof», на здании которой впоследствии была сооружена мемориальная доска.

<sup>91</sup> Мари Софи д'Агу была одаренной писательницей и печатала свои произведения под псевдонимом Даниэль Стерн. До нас дошли тексты трех ее писем к Шопену.

als eine Etude). Небольшая статья Шумана особенно интересна еще и потому, что автор ее вспоминал о том, как он слышал большинство этюдов, в частности первый, в исполнении композитора: «Было бы ошибочно думать, что у него была отчетливо слышна каждая мелкая нота; это было скорее колыхание ля-бемоль-мажорного аккорда, который то здесь, то там по-новому вздымался над педальным звуком: но сквозь гармонию слышна была чудесная мелодия (записанная) крупными нотами, и только в середине, наряду с основным напевом, из аккордов четко выделялся также теноровый голос»<sup>92</sup>.

Место, о котором пишет Шуман, служит образцом не только полиритмии, но и полифонии Шопена. С полиритмической фактурой (триоли восьмыми в правой руке, триоли четвертями в левой) мы встречаемся и во втором, фа-минорном, этюде, в котором, как утверждает Косыцельская, Шопен воплотил образ ее сестры. Шуман писал, что данный этюд Шопен исполнял непосредственно вслед за первым: «Он переходил тотчас же к другому, фа-минорному, второму в тетради, также производившему незабываемое впечатление особым своеобразием, такому чарующему, мечтательному и тихому, напоминающему пение ребенка во сне. Затем следовал фа-мажорный, снова прекрасный, но по характеру менее новый, чем по фигурациям; здесь нужно больше стремиться к очаровательнейшей бравурности, и за это мы должны очень похвалить мастера»<sup>93</sup>.

Так же как и в первой тетради, Шопен расположил все двенадцать этюдов так, что между ними образовались тональные связи, и здесь наводящие на мысль о цикличности:

*As—f—F—a—e (окончание в E)—gis—cis—Des—Ges—h—a—c.*

Данные этюды еще более картинны, чем этюды, содержащиеся в первой тетради, еще более наделены чертами поэжности, которые, конечно, сразу же отметил Шуман. Но нельзя провести параллель между «портретными» пьесами шумановского «Карнавала» и этюдами, вошедшими в ор. 25 Шопена,— в частности, потому, что содержание последних далеко не всегда позволяет рассматривать их как музыкально-психологические характеристики, к жанру, которых, возможно, следует отнести два первых этюда. Так, до-диез-минорный (седьмой) этюд, также написанный в 1836 г., правильнее всего назвать драматической элегией, причем своеобразие этого знаменитого этюда заключается не только в его несравненной мелодической экспрессии, но и в инструментальных средствах выразительности, арсенал которых значительно обогатился.

Во всех этюдах ор. 25 можно найти и указать определенную пианистическую задачу. Например, соль-диез-минорный (шестой) этюд содержит своего рода «moto perpetuo» в правой, а местами и в левой руке, в ре-бемоль-мажорном (восьмом) этюде таким

<sup>92</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. I, S. 254.

<sup>93</sup> Там же.

«заданным» интервалом является секста, в си-минорном (десятом) этюде — октава, в последнем этюде в широкие потоки гармонических фигураций врываются характерные репетиции, также позволяющие говорить о технической специфике данного приема. Но ор. 25 примечателен еще и тем, что здесь уже в полной мере проявилось тяготение Шопена к той «оркестральности» фортепьянного звучания, которую историки пианизма видят главным образом у Листа.

Тяготение это ощущается прежде всего в плодотворнейших поисках средств расширения тембральных ресурсов фортепьяно путем введения качественно новых приемов построения фактуры. Собственно говоря, «колыхание ля-бемоль-мажорного аккорда», о котором так поэтично писал Шуман, позволяет провести аналогию между этим приемом и хорошо знакомым каждому оркестратору проведением кантиленной мелодии в верхнем регистре на фоне трепещущих фигураций всей струнной группы, причем педальные звуки время от времени маркируются акцентами контрабаса. В ля-минорном (четвертом) этюде слышится кантилена солирующего инструмента на фоне острого *pizzicato* струнной группы.

А в до-диез-минорном этюде лирическая кантилена возникает в низком регистре, требуя от исполнителя «теплого» виолончельного тембра, сохраняющегося на протяжении почти всей пьесы, построенной в форме диалога между этой партией и вступающей с имитационными откликами на нее мелодией в верхнем регистре (по диапазону она может быть поручена гобою), в то время как средние голоса, приобретающие уже совсем иную тембральную окраску, выполняют гармонические функции.

Особого внимания заслуживает предпоследний этюд, начинающийся кратким призывным запевом, характер которого вызывает самые непосредственные ассоциации с валторновым тембром, ощущающимся и в последующих аккордах с «фаготным» басом. Начало *Allegro con brio* воспринимается как полнозвучное оркестровое *tutti*, звучность которого прорезают торжественные и грозные аккорды тромбонов. Маршевая поступь, сопровождаемая порой фанфарными возгласами (например, в тактах 45—48), сохраняется на протяжении всего этюда вплоть до последних аккордов *fff*, энергия которых получает выход в типичном для Шопена (вспомним Первую балладу) стремительном гаммообразном взлете, завершающем этюд.

Героиня данной пьесы, которая по содержанию своему переключается с до-минорным этюдом, завершающим ор. 10, рождена патриотическими мечтаниями Шопена, известными нам из его собственных высказываний и свидетельств современников. Еще будучи мальчиком, Шопен, как рассказывает живший в пансионате его отца Эустахий Марыльский, доводил до слез слушателей своими импровизациями, имевшими программный характер. То были навеянные «Историческими песнями» Немцевича сцены из истории Польши, картины битв и героических подвигов польских воинов.

не раз отдававших жизнь за родину<sup>94</sup>, и Фридерик, подобно народным певцам и музыкантам, слагал думы-баллады об этих витязях.

Вскоре после того, как вести о ноябрьском восстании дошли до Вены, Шопен писал Матушиньскому в Варшаву: «...если бы я мог, то перебрал бы все звуки, которые вызывает во мне слепое, бешеное яростное чувство, чтобы хоть отчасти восстановить песни, обрывки отзвуков (rozbite echa) которых где-то блуждают еще на берегах Дуная, песни, певшиеся войсками Яна»<sup>95</sup>. Итак, думая о борьбе за независимость Польши, Шопен вспоминал славное прошлое родной страны, вспоминал короля-полководца Яна Собеского, который, приняв в 1683 г. командование над союзными войсками, разгромил под Веной превышавшие их численностью полчища везира Кара-Мустафы, изгнал остатки турецких войск из Австрии и спас Польшу от грозившего ей нашествия врага.

Мы знаем, что в XVII в. боевые песни польских воинов имели гимнический характер: «все войско запело по польскому обычаю (polskim trybem): O gloriosa Domina», — вспоминает, например, в своих «Записках» современник Яна Собеского, участник многих битв Ян Хризостом Пасек из Гославиц (ок. 1635—1701)<sup>96</sup>. И можно предположить, что еще тогда, когда Шопен поднимался на Каленберг, возвышающийся над долиной Дуная, и вспоминал битву под Веной, покрывшую славою польских воинов, в его творческом воображении слагались уже очертания темы ля-минорного этюда, величественная архаичность которой подчеркнута хоральным звучанием ее начальной гармонизации.

И даже вскоре после того, как в сумерки (мы знаем из переписки Шопена, что то была именно szara godzina) одного из сентябрьских дней 1836 г. Фридерик услышал из уст Марии ответные признания в любви, он, будучи в Лейпциге, возложил венок на памятник погибшему во время «Битвы народов» князю Юзефу Понятовскому. Шопен знал, что наполеоновские войны принесли гибель многим десяткам тысяч польских воинов, обманутых императором Франции. Но в лице Понятовского композитор, так же как большинство польских патриотов, чтит мужественного воина, сражавшегося во имя будущего Польши. Шопен верил в это будущее, и венок, который он принес к памятнику польскому полководцу даже тогда, когда находился во власти достигшего в то время апогея чувства любви к «маленькой Марыне», свидетельствовал, что залогом грядущей славы и величия своей многострадальной родины польский мастер считал стойкость и героизм своих соотечественников. Так было всегда, — и тогда, когда стихи Немцевича рождали его взволнованные импровизации, и тогда, когда он задышался от ярости в Вене, много лет тому назад спасенной героизмом польских солдат от порабощения и гибели, и тогда, когда преклонял колени

<sup>94</sup> Ferdynand Hoëssick. *Słowacki i Chopin*, str. 90.

<sup>95</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 162.

<sup>96</sup> Jan Chryzostom Pasek z Gosławic. *Pamiętniki*. Warszawa, 1929, str. 9.

перед памятником полководцу, принесшему польский корпус «великой армии» в жертву диктатору, никогда не любившему и даже не уважавшему польский народ.

Кульٹ Наполеона, с именем которого некогда связывались надежды на восстановление независимости Польши, продолжал существовать в кругах польской эмиграции. 10 августа 1834 г. в Париже начали продаваться два томика «Пана Тадеуша» — великой эпопеи Мицкевича, которую Зыгмунт Красиньский тотчас же по выходе ее из печати назвал «шедевром сельского простодушия». И в качестве концовки десятой книги поэмы был помещен портрет Наполеона, о походе которого на Россию говорится дальше. Здесь следует, однако, напомнить слова Станислава Ворцеля о «Пане Тадеуше» — «об этом надгробном камне, положенном рукою гения на нашу старую Польшу, чей поразительный образ так рисуется перед глазами сынов умершей матери, что они могут не только постичь в нем всю ее душу, но и те исконные черты, которые она передала им и которые составляют переход от умершего к живущему поколению, братски связывая таким образом прошлое с будущим и воспринимая из гробницы зачатки грядущей нашей жизни»<sup>97</sup>.

Тогда, когда Мицкевич с громадным напряжением (в конце ноября 1833 г. писалась шестая книга, а 13 февраля 1834 г. была закончена двенадцатая) работал над завершением своего величайшего творения, он потерял уже надежду на осуществление вынашиваемых им планов нового восстания, которое, как полагал поэт, вспыхнет одновременно на всех польских землях. Не только Мицкевич, но и многие другие польские патриоты видели, что силы освободительного движения не были достаточно значительными для этого. И в первом из дошедших до нас набросков задуманных в те годы политико-фантастических повестей Мицкевича (наброски эти опубликованы впоследствии под общим названием «История будущего») уже появляется слово «пролетарий», которое «без сомнения лучше, чем звание гражданина», и, по мнению автора, служит провозвестником общечеловеческого равенства людей<sup>98</sup>.

Немцевич видел единственное спасение Польши в том, что судьба пошлет ей национального героя, который, «как некогда Перикл, как Цезарь, как Кромвелл, как Наполеон, возьмет в свою могучую руку все бразды правления, все средства и силы страны»<sup>99</sup> и освободит ее от чужеземного гнета. В этих строках имя Наполеона стояло в одном ряду с именем Цезаря. «Но в истории народов ничто не повторяется; ничто новое не совершается так, как прежде, старыми средствами. Все упомянутые люди были вполне своеобразными, и один другому ни в чем не подражал», — писал Мицкевич в ответ на эту статью. Он говорил в своей краткой реплике («О будущем

<sup>97</sup> Цит. по кн.: *Teofil Syga. Te księgi proste. Warszawa, 1956, str. 149.*

<sup>98</sup> *Adam Mickiewicz. Dzieła, t. VI, Warszawa, 1955, str. 196.*

<sup>99</sup> *Julian Ursyn Niemcewicz. Ostatnie słowa do ziomków moich. — «Pamiętnik Emigracji Polskiej», 15 мая 1833 г.*

великом человеке»), напечатанной 22 июня 1833 г. в «Польском пилигриме», о лучших чертах польского народа, о его «великом, глубоко, всеобщем чувстве благородства, честности и искренности» и — от имени польской интеллигенции — заявлял о «доверии к сердцам народа», которое позволяет «не бояться у нас никакой власти de facto, лишь бы она не была навязана чужеземцами...»<sup>100</sup>

Мицкевич предостерегал от подражания Наполеону и в одиннадцатой книге «Пана Тадеуша» описал тревогу польских крестьян перед нашествием Наполеона, а в двенадцатой книге вложил в уста одного из героев эпопеи иронический ответ на предложение генерала Домбровского «весело пить за здоровье Наполеона и надежды Польши». И ответ этот содержит явно перекликающееся с цитированной нами статьей Мицкевича утверждение, что «Польше нужен польский герой». Как надеялись многие деятели польской эмиграции, таким героем должен был оказаться «Король de facto» — князь Адам Чарторыйский, в резиденции которого бывал и Шопен.

«Надгробный камень, положенный рукою гения на нашу старую Польшу», вызвал разноречивые отклики как в Париже, где жило тогда не менее 500 поляков, так и в Польше и других странах. Не только реакционные писатели, но даже Витвицкий враждебно отпелся к «Пану Тадеушу». Зато Словацкий, несмотря на обиду, нанесенную его семье в «Дзядях», сразу же оценил «прекрасную поэму» Мицкевича. «В его героине, хоть она и пасет гусей, есть свежесть старинных описаний, она пленяет своей простотой. Описания пейзажей, неба, прудов, лесов сделаны рукой мастера. Природа в этой поэме живет и дышит. Вещь скорее шутивно-веселая, чем печальная, и все-таки часто в самых веселых местах читателю становится грустно.

Эта поэма совсем в другом роде, чем все, которые до сих пор написал Адам. Я хотел бы, чтобы вы ее скоро прочитали», — писал Словацкий матери из Женевы 18 декабря 1834 г.<sup>101</sup>

Примерно за год до этого, 30 ноября 1833 г., Словацкий, закончивший тогда первую часть трилогии «Коронационный заговор» (воскрешавшей образы польских патриотов, собиравшихся убить Николая I во время коронации в Варшаве) — драму «Кордиан», сообщал матери: «Весь этот месяц я работал над новой поэмой и за двадцать дней написал две тысячи двести строк. Мне радостно думать, что молодость моя не совсем потеряна для блага отчизны»<sup>102</sup>. Нет сомнения, что творчество Мицкевича и Словацкого было патриотическим подвигом, совершенным именно «для блага отчизны». Возникали и рушились политические планы польской эмиграции, с переменным успехом шла сложная дипломатическая игра отеля

<sup>100</sup> Adam Mickiewicz. *Dziela*, t. VI, str. 155.

<sup>101</sup> Юлиуш Словацкий. *Избранное*, стр. 699. Это письмо содержит очень доброжелательные высказывания о Мицкевиче и его молодой жене.

<sup>102</sup> Там же, стр. 687.

Ламбер. Но Шопен, Мицкевич и Словацкий создавали непреходящие художественные ценности, поднимали национальную культуру до классических высот.

На «Пана Тадеуша» с особенной яростью обрушились польские монархисты. Один из них заявил даже, что эту поэму написал, «быть может, не поляк, а иностранец, хорошо знающий внешние формы жизни и характера польского, написал по-польски, в каком-нибудь парижском будуаре, или в Берлине, или Эдинбурге»<sup>103</sup>. Надо ли говорить, насколько нелепым был этот выпад, насколько чудовищным обвинение в игнорировании *внутренней* сущности «жизни и характера польского». Именно в «Пане Тадеуше» Мицкевич достиг вершин реалистической правдивости в изображении того, что он справедливо считал прошлым польской жизни, начиная от ее сущности и кончая бытовыми деталями, и вместе с тем — в воплощении таких поэтически-возвышенных образов, как образ Зоси.

Эпопея Мицкевича была знаменательной вехой на пути духовного развития польского народа и его культуры, потому что поэт с поистине потрясающей силой показал переломный характер событий польской культуры, одним из величайших памятников которой стал «Пан Тадеуш». Соглашаясь с выводами польских исследователей, советский литературовед И. К. Горский пишет: «Развивая богатый ритмом и интонацией старопольский тринадцатисложник Кохановского и Шимановича и отшлифованный тринадцатисложник поэтов конца XVIII в. — Трембецкого и др., — Мицкевич создал качественно новый стих, отвечавший нормам современного общенародного разговорного языка. Тем самым он разработал стих эпической поэмы и поднял польское стихосложение в целом на новую, высшую ступень совершенства»<sup>104</sup>. Подчеркивая значение «Пана Тадеуша» в истории польской литературы, И. К. Горский отмечает также: «Под непосредственным воздействием этого произведения к реализму начал стремиться Словацкий, содействовавший своим творчеством укреплению ростков нового искусства»<sup>105</sup>.

Параллели между творчеством обоих великих писателей и Шопена напрашиваются сами собой. Если Мицкевич и Словацкий опирались на древние традиции польской литературы, то не менее древними, богатыми и самобытными были традиции польской музыки, во многом подготовившие почву, на которой расцвел гений Шопена. К сожалению, мы не знаем, какие именно сочинения старых польских мастеров знал Шопен. Но мы уже говорили о том, как в его музыке преломлялись образы народного танца и ладово-интонационные особенности польской мелодики, развитие которых,

<sup>103</sup> *Teofil Syga. Op. cit., str. 150.*

<sup>104</sup> *И. К. Горский. Указ. соч., стр. 220*

<sup>105</sup> *Там же, стр. 221.*

так же как и различных танцевальных жанров, наблюдается у далеких и непосредственных предшественников Шопена. Героика шопеновских творений, рожденная событиями его эпохи, отличается таким же национальным своеобразием, как его напевная, чисто славянская лирика, образное содержание которой нередко перекликается с поэзией Мицкевича и Словацкого.

В этом отношении заслуживают внимания слова Совиньского, лично знавшего Шопена и заявившего через несколько лет после его смерти: «Он достиг успехов, поэтизируя мазурки, полонезы и думки», — причем термин «*les dumki*» Совиньский расшифровывает как «*g'cveries d'Ukraine*»<sup>106</sup>. Это надо понимать, конечно, как определение лирико-драматического жанра, к которому уже в юные годы обращался и Словацкий, создавший, например, во второй половине 20-х годов прошлого столетия «Украинскую думу» и «Песню девушки-казачки». Что же касается замечания Совиньского о думках, то оно вернее всего может относиться именно к ноктюнам Шопена, так как в инструментальной литературе этот жанр ближе всего к «*g'cveries*» (мечтания, грезы).

В шопеновских ноктюнах, созданных в 30-е годы, лирические раздумья, порою приобретающие затаенно-тревожный оттенок, нередко сочетаются с драматическими эпизодами. Такое сочетание характеризует, например, первый (до-диез-минорный) из двух ноктюнов ор. 27, который Гезик связывает со стихотворением Словацкого «Разлука», датированным 20 июля 1835 г.<sup>107</sup> Вряд ли этот ноктюн является сюжетным раскрытием образов данного стихотворения, тем более, что оно, как указывают комментаторы Словацкого, возникло, возможно, позже даты, указанной в автографе и относящейся, как можно предположить, к одной из встреч поэта с Марией Водзиньской.

Еще менее приемлемы программы данного ноктюна, в изобилии сочинявшиеся биографами Шопена и вызвавшие иронические замечания Яхимецкого, к которым можно безоговорочно присоединиться<sup>108</sup>.

Ноктюны ор. 27, опубликованные в мае 1836 г., т. е. вскоре после их создания, позволяют говорить о последовательном развитии черт данного жанра, истинным создателем которого следует считать именно Шопена, наметившего особенности этого жанра в еще более ранних пьесах, нами уже упоминавшихся. Оба ноктюна, по справедливости, причисляются к высшим достижениям композитора в этой области творчества, в которой он стремился к очень сложному эмоциональному синтезу, доказательством чего служит, в частности, ноктюн до-диез минор.

Начало его представляет собою как бы элегию с ярко выраженными особенностями того «шопеновского стиля» (*style chopin*-

<sup>106</sup> *Albert Sowiński. Les Musiciens Polonais et Slaves... P., 1857, p. 114.*

<sup>107</sup> *Ferdynand Hoesick. Słowacki i Chopin, str. 6.*

<sup>108</sup> *Z. Jachimiecki. Chopin, str. 175.*

pesque), о котором в Париже заговорили сразу же по приезде туда композитора. Это вовсе не значит, что черты этого стиля были постигнуты достаточно глубоко. Но гулкие, широкие фигурации аккомпанемента, на фоне которого плыла полная неизъяснимого очарования мелодия, отличающаяся чередованием плавных секундовых ходов, взлетов и спадов на большие интервалы, сразу же привлекали внимание. Именно такова фактура начала до-диез-ми-норного ноктюрна, которое своей элегичностью резко контрастирует с драматически-тревожной частью, в свою очередь подготавливающей героическую кульминацию — звонкие фанфары (fff) в ля-бемоль мажоре. Ответом на их призывные звуки служит новая волна драматического напряжения (*agitato, sotto voce* с последующим нарастанием силы и стремительности движения), приводящая к новой кульминации. И перед тем как возвращается первая тема, в басу возникают октавы, тяжело чеканящие декламационно-выразительный речитатив — провозвестник листовских раздумий.

Говоря о ноктюрнах ор. 27, нет надобности вновь останавливаться на тех особенностях интонационного строя и гармонического языка, о которых мы уже упоминали. Следует, однако, заметить, что фактура шопеновской музыки делается все более и более «прочной», чеканной и завершенной, причем средние голоса все чаще и чаще приобретают самостоятельное значение, развиваясь по принципу скрытой полифонии (иногда подголосочного типа, свойственного, вообще говоря, славянской народной музыке). В музыке Шопена закрепляются также различные приемы полиритмического и полиметрического построения — такие, например, как сочетание асимметричных групп длительности, смещение сильных долей такта (начало *agitato*) и т. п.

Все эти приемы мы найдем и в ре-бемоль-мажорном ноктюрене ор. 27, № 2, лишенном, однако, тех черт драматической взволнованности, которые присущи первому ноктюрну данного опуса. Здесь преобладают лирические образы, мелодика отличается широтой дыхания, орнаментика удивительно прихотлива и разнообразна. Сопоставляя эти два ноктюрна, можно прийти к выводу, что первый из них отражает внутреннее состояние художника-мыслителя, тогда как во втором преобладают настроения, рожденные созерцанием ночных пейзажей звездного неба и приближающиеся к чувству восторженной мечтательности.

Лирика ноктюрных Шопена отличается необычайным богатством образов и той благородной человечностью, которая характеризует шопеновскую музыку во всех ее эмоциональных градациях — начиная от сосредоточенной задумчивости и кончая высоким драматическим пафосом.

Два ноктюрна ор. 32, которые были сочинены в 1836—1837 гг., вышли в свет в декабре 1837 г. В первом из них, си-мажорном, несмотря на то, что в нем временами появляются орнаментальные пассажи, отчетливо ощущается «вокальность» мелодической основы.

Это — своего рода лирическая «песня без слов», прерывающаяся драматическим речитативом, который, казалось бы, несколько неожиданно завершает пьесу, являясь ее скорбным эмоциональным итогом, напоминающим, что она сочинялась примерно тогда же, когда Шопен писал похоронный марш, включенный им впоследствии во Вторую сонату. Изложение этого речитатива, подготовляемого как бы глухими ударами литавр, дано без деления на такты. Только на мгновение появляется мажорная терция тональности, в которой написан этот ноктюрн, и в заключительных тактах окончательно утверждается одноименный минор с характерным чередованием четвертой повышенной и натуральной ступеней. Плагальный каданс создает ощущение какой-то сумрачной торжественности.

Очень близки к песенному складу крайние части ноктюрна ор. 32, № 2, средняя часть которого хотя и содержит яркие кульминации, но не создает ощущения такой грозовой сгущенности, как кода предыдущего ноктюрна. И эту пьесу можно было бы назвать «песней без слов», потому что это название вполне оправдывается ее мелодической распевностью. Отметим попутно, что ноктюрны Шопена, созданные в 30-е годы, иногда требуют от исполнителя большой силы звука, причем, судя по характеру музыки, в таких местах нужно добиваться не столько динамической акцентации, сколько певучей насыщенности звучания, которое, думается, можно было бы обозначить даже термином *vibrato*, но с непременным условием соблюдения фразировки, указанной лигами. Укажем в качестве примера на такты 46 и последующие ноктюрна ор. 27, № 2, или на возвращающуюся в такте 51 первую тему ноктюрна ор. 32, № 2. В обоих случаях (в первом из них предписано *fff*, во втором *ff*) в правой руке звенит лирическая мелодия, неподдержанная никакими гармоническими звуками, сосредоточенными только в партии левой руки. Такая динамика в сочетании с «легатностью», которой, как мы знаем из воспоминаний современников, Шопен придавал исключительно большое значение, обуславливала и новизну приемов исполнения, основывавшихся на традициях кантиленной игры, разрабатывавшихся такими крупными мастерами дошопеновских славянских пианистических школ, как, скажем, Дусик и Шимановская.

Таким образом, в середине 30-х годов Шопен плодотворно работал в жанре ноктюрна, к которому он обращался и в дальнейшем. Несмотря на то, что мы, отмечая кантиленность шопеновских ноктюрнов, говорили о некоторых из них как о «песнях без слов», все же существенным отличием этих произведений Шопена следует считать их поэдность, ибо вокальное начало является в них лишь одним из средств выразительности, не приводя ни в одном из ноктюрнов к замыканию в рамки инструментальной песни-романса. Шопен и не пользовался такой вокализированной терминологией, хотя она и получила распространение в то время: в середине 30-х годов появились уже, в частности, три тетради «Песен без слов»

Мендельсона; медленную часть Первой сонаты Шуман назвал «арией», а в конце 30-х годов он сочинил несколько фортепьянных романсов.

Что же касается ноктюрнов Шопена, то «ариозность» их мелодики все же не меняла сущности жанра, созданного и развивавшегося композитором, который насыщал его многообразным содержанием, сочетая непосредственность проникновенного лирического высказывания с пафосом драматических эпизодов и образами напряженных размышлений (октавный речитатив ноктюрна ор. 27, № 1, концовка ноктюрна ор. 32, № 1). Однако именно эта «ариозность» дала повод для измышлений об «итальянизмах» Шопена.

Нельзя отрицать того, что композитор знал и ценил итальянскую оперу, что он испытывал чувство особенной симпатии к личности и творчеству Беллини, тяжело переживал его безвременную смерть в 1835 г., а по некоторым, впрочем, не вполне достоверным, сведениям, даже просил, чтобы его похоронили рядом с Беллини<sup>109</sup>. И нет сомнения, что творчество автора «Пуритан» и «Нормы» было ближе Шопену, чем, например, музыка Берлиоза. Но вопрос о пресловутых «итальянизмах», наличие которых у Шопена безапелляционно констатируется даже в некоторых энциклопедических статьях<sup>110</sup>, решается, однако, совсем не так просто, как полагают авторы этих статей. Национальное своеобразие итальянца Беллини неоспоримо. Но столь же неоспоримо и своеобразие музыки Шопена, который никогда никому ни в чем не подражал. И дело, видимо, только в терминологии, нуждающейся в серьезном уточнении, ибо если мелодии Беллини отличаются лирической выразительностью, задушевностью и поэтичностью, то спрашивается, можно ли говорить об «итальянизмах» мелодий Шопена, наделенных теми же достоинствами, но полностью сохраняющих обаяние национального своеобразия, почерпнутого из народных истоков? Но нужно еще добавить, что анализ музыкального стиля нельзя ограничивать вопросами мелодики и что шопеновская музыка отличается от творчества Беллини неизмеримо большим эмоциональным диапазоном, глубиной, богатством гармонии и средств развития образов и мыслей.

«Сравнение знаменитой «ноктюрно-образной» каватины Нормы из одноименной оперы Беллини («Casta diva») с любимым элегическим ноктюрном Шопена приведет примерно к тем же выводам, что и сравнение ноктюрнов Шопена с ноктюрнами Филда», — замечает проф. В. Э. Ферман, подчеркивая также, что по сравнению с филдовскими, ноктюрны Шопена «несравненно более содержательны,

<sup>109</sup> В 1876 г., когда отмечалась 75-я годовщина со дня рождения Беллини, останки его были перевезены из Парижа на родину композитора и погребены в Катанье.

<sup>110</sup> Например, в статье о Беллини в «The International Cyclopedia of Music and Musicians», edited by Oscar Thompson.

глубоки, разнообразны»<sup>111</sup>. Нелишне напомнить также, что три ноктюрна ор. 9 были созданы еще до того, как Шопен слушал «Норму», а в последующих ноктюрнах наблюдается дальнейшее углубление характерных черт этого жанра, определившихся еще в юношеских сочинениях польского мастера. Ноктюрны, созданные в 30-е годы, не дают ни малейшей возможности говорить о влияниях ни Филда, ни Паганини, ни Калькбреннера, ни Беллини, т. е. тех композиторов, которые якобы оказали воздействие на формирование творческого облика Шопена.

Более того, если мы детально изучим произведения этих композиторов, то это даст возможность еще более ясно ощутить самобытность шопеновской музыки, преемственные связи которой восходят к польскому народному творчеству и традициям польского национального стиля, создававшимся предшественниками и старшими современниками Шопена, и к всеобъемлющему гению Моцарта, навсегда оставшегося для Шопена, по его собственным словам, высоким образцом совершенства в искусстве.

В 30-е годы Шопен создал также несколько песен, продолжая обращаться исключительно к текстам польских поэтов. В альбом, который композитор послал Марии Водзиньской через некоторое время после отъезда из Дрездена, он вслед за пьесой! *Lento con gran espressione* вписал восемь песен, созданных им в Варшаве<sup>112</sup>. 8 сентября 1836 г. Шопен сочинил в Дрездене еще одну песню, взяв и на этот раз текст Витвицкого, содержащийся в парижском издании стихотворений поэта, вышедшем в том же 1836 г. Песня эта называется «Pierścień» (в русском — к сожалению, не очень точном — переводе В. А. Рождественского, с которым обычно печатается эта песня, она озаглавлена «Колечко»)<sup>113</sup>.

Если вспомнить, что Шопен уехал из Дрездена через четыре дня после этого, а за день до отъезда просил руки Марии, которая отвечала на его чувства взаимностью, то выбор именно данного текста может показаться несколько странным. Ибо в стихотворении Витвицкого говорится о юноше, который надел на палец своей возлюбленной серебряный перстень и на протяжении многих лет хранил ей верность, а она все же вышла замуж за другого. Может быть, Шопен уже тогда понимал, что именно так кончится история его последней любви? Музыка этой песни дышит глубокой скорбью. Диапазон мелодии, выразительной, но заунывной, очень невелик, и местами она приобретает характер горестного причитания, которое, вероятно, звучало в ушах у Шопена, когда в сле-

<sup>111</sup> Проф. В. Ферман. *История новой западноевропейской музыки*, т. I. М., 1940, стр. 336—337.

<sup>112</sup> Факсимильное воспроизведение всего этого альбома опубликовала Корнелия Парнасова («Album Fr. Chopina», Leipzig, 1910).

<sup>113</sup> Дата ее сочинения установлена по автографу Шопена, воспроизведенному в кн.: L. Biental. *W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki*. Warszawa, 1930, repr. 55.

дующем году он увидел, насколько пророческими оказались для него слова этой песни.

К 1836 г. некоторые исследователи<sup>114</sup> относят и создание песни «*Leści liście z drzewa*» (Летит листва с дерева). Автор текста этой песни, участник восстания 1830—1831 гг. Винцентий Поль (1807—1872), отразил в своем стихотворении, известном также под названием «*Śpiew grobowy*» (Могильная песня), чувство отчаяния, овладевшее сердцами многих патриотов после поражения восстания. Трудно, однако, согласиться с предположением Яхимецкого, что песня эта была написана Шопеном в 1831 г.<sup>115</sup> под непосредственным впечатлением событий этого года.

В 1931 г. Людвик Бронарский, излагая историю посмертной публикации вокальных произведений Шопена, назвал эту песню «завещанием великого патриота»<sup>116</sup>. Он привел текст письма сестры композитора Изабеллы, в котором она выражала согласие, чтобы в сборник были включены лишь 16 песен, а семнадцатая — «Могильная песня» — была выпущена через год или два, «чтобы ответственность за ее издание не пала на нас»<sup>117</sup>. Действительно, выход из печати сборника, содержащего песню, оплакивающую участь Польши после восстания, грозил родным композитора многими неприятностями и прежде всего тем, что царская цензура безусловно запретила бы ввоз и распространение этого сборника в Польше. Понимал это и Генрик Шлезингер (сын основателя фирмы), предложивший издать эту песню отдельно с тем, чтобы она не проникала легально на территорию Российской империи. Поэтому первое издание песен Шопена, которые Фонтана объединил в ор. 74, включало лишь 16 песен, а «Могильная песня» была опубликована отдельно.

Впоследствии песня эта много раз издавалась в качестве посмертного ор. 74, № 17, причем достоверность ее атрибуции не оспаривалась на протяжении довольно длительного времени. Но в комментариях к 17-му тому Собрания сочинений Шопена под редакцией Падеревского, содержащему песни композитора, Людвик Бронарский и Юзеф Турчиньский присоединились к тем исследователям, которые считают крайне сомнительным, чтобы Шопен был автором этой песни, найденной в его бумагах<sup>118</sup>. Анализ стиля данного произведения заставляет считать эти сомнения вполне обоснованными. Однако если Шопен и не писал музыки на этот текст, то, конечно, тот факт, что он хранил у себя это произведение, написанное на слова автора «Песен Януша», пользовавшихся тогда громадной по-

<sup>114</sup> Arthur Hedley. *Op. cit.*, p. 190; Bronisław Edward Sydow. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>115</sup> Z. Jachimiecki. *Chopin*, str. 282.

<sup>116</sup> Dr. Ludwik Bronarski. *Korespondencja w sprawie pośmiertnego wydania pieśni Chopina*. — «*Kwartalnik Muzyczny*», N 12-13, Warszawa, 1931, str. 369.

<sup>117</sup> Там же, стр. 364.

<sup>118</sup> F. Chopin. *Dzieła wszystkie*, t. XVII, str. 77. См. там же ссылку на статью Станислава Зетовского.

пулярностью в передовых кругах польской эмиграции, сам по себе весьма знаменателен.

В 1837 г., после нескольких лет, прошедших со времени сочинения песни «Przez z moich oszu», Шопен вновь обращается к поэзии Мицкевича. На этот раз он выбирает один из шедевров любовной лирики поэта — стихотворение «Moja pieszczotka» (Моя баловница)<sup>119</sup>, которое впоследствии положили также на музыку Монюшко, Глинка, Римский-Корсаков, Кюи, Чайковский и другие композиторы — как польские, так и русские. Песня Шопена по праву может быть причислена к высшим достижениям польской вокальной лирики. Танцевальность мелодии придает ей особое очарование уже в первых тактах, в которых чувствуется своеобразие шопеновского письма. Фактура фортепьянного сопровождения предельно проста, но вместе с тем ритмически упруга. В партии левой руки настойчиво интонируется квинта «волыночного» баса, опорный звук которого окутывается вспомогательными нотами.

Вслед за «Моей баловницей» Шопен написал (по всей вероятности, в 1838 г.) песню «Весна» на слова Витвицкого, привлекавшие внимание Монюшко и других польских композиторов. Глубокой грустью веет от слов и музыки этой песни, которая отражала не только затаенные чувства композитора, но и переживания его друзей. Все больше и больше усиливались ностальгические настроения, мысли о родине неотступно преследовали композитора и отражались в простой, безыскусственной мелодии «Весны», близкой к польским народным песням, которые он слышал еще в детстве.

В области вокального творчества, в котором Шопен создал «немного, но многое», так же как и во всех других жанрах, разработавшихся им, неизменно ощущается укрепление связей с традициями художественного творчества польского народа и с образцами польской литературы, не переставшей привлекать внимание композитора и тогда, когда он очутился за рубежом.

В годы, когда писались эти песни Шопена, созрел окончательный вариант его Второй баллады, которую, как мы знаем, он играл Шуману в первоначальной редакции еще в 1836 г., сказав ему, что замысел этой баллады, так же как и предыдущей, возник под впечатлением какого-то произведения Мицкевича. Законченная в конце 1838 или в начале 1839 г., Вторая баллада была опубликована лишь в сентябре 1840 г. Рукопись Шопена, находившаяся после смерти композитора у Фонтаны, перешла затем каким-то образом к Сен-Сансу, который подарил ее библиотеке Парижской консерватории, где она хранится и в настоящее время<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> В оригинале оно называется «Do D. D.» (K D. D.), но к кому обращены стихотворения Мицкевича, посвящения которых зашифрованы этими инициалами, сказать трудно.

<sup>120</sup> Факсимильное воспроизведение рукописи опубликовано в 1952 г. с вступительной статьей Владислава Гордыньского Польским музыкальным издательством.

Вопрос о том, действительно ли Вторая баллада Шопена может быть названа программным произведением и какая именно баллада Мицкевича легла в основу этой программы, освещался в музыкально-ведческих работах по-разному. В. Гордыньский правильно указывает, что, возможно, источником недоразумений явилось существование двух баллад Мицкевича с похожими названиями — «Свитезь» и «Свитезянка». Следует добавить, что высказывания некоторых зарубежных авторов достаточно красноречиво свидетельствуют, что они не читали ни той, ни другой баллады Мицкевича. Польские авторы, в частности Опеньский, Гезик и Яхимецкий, мнение которых разделяет и А. Соловцов, в общем довольно единодушно утверждают, что Вторая баллада Шопена навеяна «Свитезянкой» Мицкевича.

Если «запев» Первой баллады Шопена имеет черты общности с упоминавшейся в соответствующем месте темой Липиньского, то, как нам уже приходилось отмечать<sup>121</sup>, начало Второй баллады по характеру очень близко к «запеву» баллады «Свитезянка», написанной (также в фа мажоре!) Марией Шимановской на текст Мицкевича и опубликованной в Москве в начале 1828 г., т. е. за несколько лет до баллады Шопена.

Можно почти с полной уверенностью сказать, что Шопен знал балладу Шимановской (вероятнее всего, еще в Варшаве, куда приходили все московские и петербургские издания произведений «царицы звуков»). Но и здесь, так же, как в Балладе соль минор, не может быть и речи о каком бы то ни было «заимствовании». Нам важно лишь подчеркнуть, что в польской музыке постепенно созревали черты балладности, становившиеся в той или иной мере типичными и что в истории процесса этого созревания имя величайшего польского композитора навсегда связано с именем величайшего польского поэта.

Как видно из сопоставления тем, баллада Шимановской, написанная не только в той же тональности, но и в том же размере, что баллада Шопена, начинается мотивом, очень близким к мотиву, появляющемуся в четвертом такте шопеновской баллады, причем в дальнейшем в обоих произведениях следует ниспадающий ход мелодии; ритмическая основа ее содержит придающие известную заунывность чередования четвертей и восьмых. И, что самое главное, в обоих случаях мы чувствуем близость к речитации, характерной для народной думы-баллады.

«Существует поверье, что на берегах Свитезя появляются ундины или нимфы, которых сельский люд<sup>122</sup> называет свитезянками<sup>123</sup>, — читаем мы в авторском пояснении к балладе Мицкевича. Начинается эта баллада рассказом о том, как «прекрасный и моло-

<sup>121</sup> Игорь Бэлза. Мария Шимановская. М., 1956, стр. 149.

<sup>122</sup> В подлиннике — *gmin*.

<sup>123</sup> А. Мицкевич. Собрание сочинений в 5 томах, т. I. М., 1948, стр. 494. Свитезянки упоминаются и в балладе Мицкевича «Рыбка».

дой» юноша вместе с девушкой («наверное, это его возлюбленная») идут при свете месяца по берегу озера, близ «синей воды Свитезя»<sup>124</sup>. Эту идиллию поэт постепенно окрашивает в романтически-зловещие тона, все более и более подчеркивая загадочность спутницы юноши, который пытается узнать ее тайну и клянется ей в верности. Время от времени «шумит ветер в густом лесу, вода бурлит и вздымается» — и в волнах озера появляется красавица, к которой устремляется юноша. И, забывая о том, что данных клятвах, он говорит ей о любви, но, приблизившись, узнает в ней ту девушку, с которой он так недавно бродил по берегу озера. Яростно вздымаются воды озера, в глубь которого увлекает свитезянка юношу, — и поныне при лунном свете можно увидеть на берегу их блуждающие тени.

Если за основу шопеновской баллады принять именно эту программу, то нужно будет признать, что она с удивительной картинностью раскрывается в музыке. Ибо первая тема баллады — это не только повествование, почерпнутое из народного эпоса, но и как бы тихие признания в любви и вопрос девушки: «Но будешь ли ты мне верен?» Вторая тема (*Presto con fuoco*) с ее порывисто вздымающимися басами — гениальная звукопись, изображающая бушующие волны озера. Вновь возвращается первая тема, продолжающая прерванное повествование, и вновь в ее плавное течение вторгаются звучания второй темы, переходящие в заключительный эпизод (*Agitato*), воспринимающийся как сцена гибели героя баллады. И в последних тактах баллады появляется краткая реминисценция первой темы, завершающая повествование о юноше. Он искал свой «голубой цветок» не в далеких странах, в которых скитался Генрих фон Офтердинген, а на берегу родного озера. Но в глубинах его он нашел смерть, — так кончаются поиски «идеала» в романтическом искусстве.

Над последними аккордами баллады Шопен долго думал. В первоначальном варианте она кончалась, по свидетельству Шумана, в фа мажоре. Затем Шопен написал концовку в ля миноре, зачеркнул ее, заменил другим (тоже ля-минорным) вариантом, а в печатном издании остановился на новом варианте, близком к зачеркнутому. Длительность работы над балладой и многочисленные поправки в сохранившейся рукописи показывают, что композитор менял многое, подолгу искал нужные ему средства выразительности, новаторство которых с такой силой ощущается во Второй балладе. В новаторстве этом, как всегда у Шопена, нет ничего нарочитого. Общий характер произведения определяется тем, что оно принадлежит, подобно Первой балладе, к жанру думы-баллады, центральным персонажем которой является, однако, в данном случае не исторический (пусть даже легендарный) персонаж, а романтический герой.

<sup>124</sup> Цит. по польскому тексту Национального издания сочинений Мицкевича. т. I, стр. 19.

Первая тема Второй баллады не имеет ничего общего с первой темой «валленродовской» баллады, но, тем не менее, обе темы можно охарактеризовать как различные типы «запева», являющегося одним из важнейших элементов данного национально-своеобразного жанра. В мелодии «запева» Второй баллады повторяются одни и те же ритмо-интонационные построения, придающие ей характер некоторой монотонности, характер неторопливого, таинственного и поэтому ведущегося вполголоса (ремарки *sotto voce* и *pp*) повествования. В басу постоянно возникают «волыночные» квинты, и гармония в общем проста, хотя в ней и появляются такие излюбленные шопеновские сочетания, как доминантсептаккорд с неразрешенным задержанием в квинте:  $c - e - a - b$ , причем звук *ля* интонируется в верхнем голосе как повтор в речитации, замирающей именно на этом звуке.

С приглушенным звучанием первой темы — «запева» — резко контрастирует врывающаяся после «воздушной паузы» (на тактовой черте) вторая тема, тема разбушевавшейся водной стихии, но вместе с тем воспринимающаяся и как патетический образ «смятения чувств». Это — типичная для романтической литературы и искусства переключка образов природы и внутреннего состояния человека, драматические порывы которого, несомненно, также запечатлелись в этой теме, отнюдь не имеющей характера иллюстративности (вспомним несколько наивные рассуждения Хэдли, приводившиеся нами в связи с попыткой раскрыть программное содержание Первой баллады).

Во второй теме Шопен пользуется также прочно вошедшим в его музыкальную лексику приемом «подвижного» органного пункта, — в данном случае на звуке *ля*. Звук этот не закрепляется в басу, как это принято в практике «классических» органных пунктов. Он то появляется в окружении верхней и нижней вспомогательных нот, то участвует в фигурациях, — и благодаря этому, например, уменьшенный септаккорд ( $gis-h-d-f$ ) воспринимается как нонаккорд ( $gis-h-d-f-a$ ). Гармоническому напряжению способствуют и большие септаккорды (например, в такте 69, на гребне кульминации этой темы), и смелые модуляционные сдвиги (например:  $dV_7-I$ ,  $fV_7-I$ ,  $asV_7-I$  в тактах 63—68 с последующим переходом в отмеченную уже нами гармонию — большой септаккорд на VI ступени, причем в предшествующих фигурациях эта ступень применена не только в натуральном виде, но и в повышенном, а IV натуральная сосуществует с IV повышенной). Элементы переменности, применявшиеся Шопеном уже раньше, в изобилии наличествуют во Второй балладе. Отметим также параллельные квинты, которые создают замечательный эффект в кульминации *Agitato* (такты 189 и следующие). По тем временам (да и значительно позже) такие параллелизмы рассматривались как «смертный грех» и, во всяком случае, как вызов приверженцам традиционной консерваторской теории. Правда, с мнением этих

благонамеренных теоретиков Шопен, так же как и Лист, считался очень мало.

В те годы, когда окончательно вынашивался замысел Второй баллады, Шопен работал и над развитием других жанров. В 1837 г. он написал Второе скерцо и вскоре после этого (в феврале следующего года) опубликовал его, а почти одновременно со Второй балладой вышло из печати Третье скерцо, посвященное композитором упоминавшемуся нами его ученику Адольфу Гутману. Подобно Первому скерцо, оба эти сочинения лишены какой бы то ни было «скерцозности», а представляют собою поэмы, в которых явственно проступают черты балладности, ощущающиеся уже в самом начале Второго, си-бемоль-минорного скерцо *op.* 31.

Так же, как и во всех других своих крупных сочинениях, Шопен творчески преобразует здесь классическую форму, причем в данном случае он отталкивается от того крайне редко применявшегося типа построения финала сонатно-симфонического цикла, который когда-то назывался (например, в популярном некогда учебнике А. С. Аренского) «рондо пятой формы». Образцом такого построения может служить финал Первой фортепьянной сонаты Бетховена. По существу это — сонатное аллегро, с главной, побочной и заключительной партиями, но место разработки здесь занимает новая тема.

Во Втором скерцо Шопена также можно различить экспозицию с двумя основными темами, повторяющую, как у Бетховена, обширный центральный раздел, построенный на новом тематическом материале, и репризу, в которой, впрочем, побочная партия дана в той же тональности, что и в экспозиции, а не транспонирована. Кроме того, центральный эпизод скерцо чрезвычайно обширен.

Начало Второго скерцо прекрасно охарактеризовано А. Соловцовым: «В первой теме, с затаенно-тревожными начальными интонациями и властным ответом мощных аккордов, «балладная» фантастичность сочетается с «полонезной» энергией»<sup>125</sup>. Фантастичность колорита этой темы подчеркнута еще предельно широким охватом фортепьянной клавиатуры того времени (до контроктавы — *фа* четвертой октавы), бросками из одного регистра в другой и ослепительными динамическими контрастами, благодаря которым тяжелые октавные унисоны в басу звучат, как удары грома, а аккорды в верхнем регистре врезаются подобно вспышкам молний.

Вторая тема скерцо представляет собою поэтически вдохновенную кантилену. Интересно отметить, что начало ее является точным повторением основного мелодического зерна «запева» Второй баллады (постепенное нисходящее движение трех нот и затем скачок на кварту вверх, с остановкой на тонике, в данном случае — соль-

<sup>125</sup> А. Соловцов. *Фридерик Шопен*, стр. 342.

бемоль мажора). Именно этот мелодический оборот получает широкое развитие в данной теме, причем интервал, завершающий этот ход, расширяется в дальнейшем с кварты до сексты.

Центральный эпизод, заменяющий разработку, состоит из нескольких разделов, построенных на трех темах, причем вторая из них, начинающаяся тем же нисходящим движением трех нот, что и вторая тема экспозиции, приобретает здесь главенствующее значение, и развитие ее постепенно принимает характер разработочности, благодаря чему форма скерцо приближается к сонатному аллегро.

Третье, до-диез-минорное, скерцо ор. 39 по форме также приближается к сонатному аллегро и также лишено каких бы то ни было черт «скерцозности». Наоборот, уже в интродукции здесь слышатся вначале зловещие, затем императивные, призывные возгласы. Подход к тонике до-диез минора, в котором написана первая тема, гармонически очень сложен. В интродукции фанфарные интонации переплетаются с ползучими секундовыми. Насыщенные элементами переменности (особенно примечательно непрерывное «перекрашивание» терций), секвенционные построения интродукции приводят к хроматическому понижению верхних опорных звуков. Первый восьмитакт замыкается яркой вспышкой си-мажорного трезвучия, к тонике которого постепенно подводит это понижение. А продолжение басового хода направлено к субдоминанте основной тональности, оставаясь в которой Шопен, сохраняя этот бас, строит на нем ре-мажорный квартсекстаккорд, трактуя *ре* как пониженную вторую ступень до-диез минора, причем в последующем басовом ходе участвует его пониженная доминанта, энгармонически равняющаяся повышенной IV ступени, чередующейся затем в изложении первой темы с IV натуральной.

Из всего сказанного видно, как обогащался гармонический язык Шопена, какой поразительной свежести достиг композитор в этом отношении, непрерывно расширяя круг музыкальных образов, требовавших новых средств выразительности. Так же, как и в более ранних сочинениях, композитор применил большие септаккорды (встречающиеся, например, во второй теме си-бемоль-минорного скерцо) и нонаккорды (например, во второй теме до-диез-минорного скерцо). Примечательно, что эти, считавшиеся тогда особенно острыми, гармонии введены в хоралоподобные темы, по своему образному строю до известной степени перекликающиеся с темой ля-минорного этюда из второй тетради.

В Третьем скерцо, как и во Втором, побочная партия (если это выражение можно применить в данном случае) также имеет такой хоралоподобный характер. Но это — не религиозное песнопение, а героически-сосредоточенный, мощный напев. В скерцо ор. 39 его краткие «строфы», торжественно звучащие в низком и среднем регистрах, перемежаются с пассажами, легко и свободно струящимися в верхнем регистре. В первой «строфе» привлекает внимание восхо-

дящая мелодическая последовательность (*as—des—es—f*), уже встречавшаяся нам в посмертно изданной Фантазии-экспромте ор. 66 и ставшая одним из излюбленных мелодических оборотов у Шопена. Не менее типичным для композитора делается теперь и нисходящая последовательность трех звуков, подготавливающая взлет на кварту. Такая последовательность несколько раз встречается не только во Втором, но и в Третьем скерцо, в частности — в разработочном эпизоде, разделяющем экспозицию и репризу, в которой вторая тема проводится уже не в ре-бемоль мажоре, а в ми мажоре. Кода Третьего скерцо, так же как и Второго, отличается волевой напористостью и силой.

В годы, когда сочинялось Третье скерцо, Шопен создал еще два полонеза, объединенные в посвященный Фонтане ор. 40, который был опубликован в 1840 г. «В некоторых полонезах Шопена слышится как бы твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека»<sup>126</sup>. Эти слова Листа, в которых прозвучало чувство глубокого уважения венгерского мастера к героизму польского народа и к моральной правоте его борьбы за освобождение, невольно вспоминаются в связи с ля-мажорным полонезом<sup>127</sup> ор. 40, № 1. Однако образы этого полонеза, надо полагать, возникли у Шопена под впечатлением не того «доброе старое время», которое так опозитизировано в книге Листа, а свободолюбивых порывов польских патриотов — друзей и современников композитора.

Нужно помнить, что польская общественность, включая и ту ее часть, которая находилась в эмиграции, переживала в конце 30-х годов прошлого века тяжелый кризис. У многих рушились надежды на возрождение Польши. Осенью 1838 г. Мицкевич уехал из Парижа в Лозанну, где занял кафедру римской словесности. Там он написал несколько лирических стихотворений, пронизанных чувством глубокой скорби и лишь ненадолго нарушивших творческое молчание великого поэта, который объяснял его тем, что нет больше сил говорить о матери-Польше, лишь недавно положенной во гроб:

*O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie  
Złożona — nie ma sił mówić o tobie!*

Эти слова содержатся в неопубликованном при жизни поэта эпилоге к «Пану Тадеушу»<sup>128</sup>. Немало трагических страниц написал в те годы Словацкий, прежде чем в писавшейся в конце 30-х годов поэме «Путешествие на Восток» пришел к «вере в религию масс — республиканизм». И нельзя забывать, что около 1837 г. Шопеном был создан похоронный марш, вошедший впоследствии

<sup>126</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 102.

<sup>127</sup> Первые такты этого полонеза в наше время сделались, как известно, попевками польского радио.

<sup>128</sup> Adam Mickiewicz. *Dzieła*, Wyd. narodowe, t. IV, str. 380.

во Вторую сонату, о которой мы будем говорить дальше. Тем более знаменательным следует признать появление ля-мажорного полонеза, вероятно, самого популярного из всех полонезов композитора.

В этом небольшом по размерам произведении, по существу, нет эмоциональных контрастов, так как призывная тема средней части, заставляющая вспомнить «побудку» детского полонеза Шопена, органически вплетается в картину победного марша-шествия, открывающуюся уже в первых тактах этого полонеза, который выделяется среди других произведений композитора плотной аккордовой фактурой, понадобившейся для того, чтобы в музыке слышалась «твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой...»

Фанфары ля-мажорного полонеза возвестили не выступление каких-нибудь новых боевых отрядов польских повстанцев, не формирование новых легионов, к которому через несколько лет приступил Мицкевич, а торжество дела строителей польской культуры, ибо их деятельность в те годы была поистине патриотическим подвигом. Далеко вперед был устремлен взор Шопена. Он понимал, что вооруженная борьба с угнетателями польского народа не может начаться в ближайшие годы; он наблюдал разброд в лагере польской эмиграции и чувствовал реакционность устремлений ее аристократической верхушки. Но он верил в будущее родного народа и эту веру в его грядущую славу и величие воплотил в сияющих аккордах ля-мажорного полонеза, в которых прозвучал и призыв продолжать созидательный труд. Земля польская была растерзана «тремя черными орлами» (так некогда назывался союз габсбургской империи с царской Россией и Пруссией). Но польский народ сохранил свой язык и культуру, достигшую небывалого расцвета именно в годы самых тяжелых испытаний и неизменно оставшуюся залогом победы в долгие годы борьбы и горьких поражений.

Отголоски этих поражений запечатлелись в трагическом до-минорном полонезе оп. 40, № 2. Объединение этих двух полонезов в одном опусе следует признать весьма знаменательным, ибо они отображали как бы два эмоциональных полюса тех кругов польской эмиграции, в которых вращался Шопен. Но и в до-минорный полонез, музыка которого порой приобретает элегический характер, теряя специфические черты «полонезности», композитор внес элементы героики, ощущающиеся, например, в чеканных аккордах в 19-м и 21-м тактах. Так же как и в произведениях, примыкающих к другим жанрам, Шопен стремился в полонезах все к более и более широкому эмоциональному диапазону, он возвысил до классического уровня эту область творчества, привлекавшую внимание многих его предшественников.

В начале 30-х годов скончались композиторы, особенно много сделавшие для развития жанра полонеза,— Юзеф Козловский, его прославленный ученик Михал Клеофас Огиньский, Мария Шима-

новская. 1838 год унес подававшего такие большие надежды Францишка Лесселя, которого в последние годы жизни нужда заставила заниматься не музыкой, а строительством зданий в усадьбах польских магнатов, разбивать парки, инспектировать школы и лишь с тоской вспоминать о планах, возникавших у него, когда он вернулся в Варшаву после кончины Гайдна. Тяжелым педагогическим трудом добывал себе кусок хлеба Феликс Островский, писавший в юности такие поэтичные полонезы.

Собственно говоря, и у Шопена уходило много времени на занятия, отрывавшие его от творчества. Но перед ним открывались совершенно необозримые горизонты, и он не мог жить, не воплощая свои замыслы, хотя работа над отделкой произведений требовала очень много времени и труда. Некоторые рукописи Шопена заставляют вспомнить пушкинские «брульоны». В произведениях 30-х годов героическое начало выступает в его творчестве на первый план, но наряду с этим прорываются, как мы видели, трагические чувства скорби, углубляются лирические образы и не ослабевает память о народном быте. И весь этот строй чувств и образов не укладывается в привычные рамки. Шопен пишет баллады, скерцо, ноктюрны, экспромты. Ему принадлежит честь создания инструментальных поэм, опубликованных под всеми этими названиями и знаменовавших собою не уход от действительности, а властное вторжение в нее, не добровольное заточение в «башню из слоновой кости», в которой желали уединиться реакционные романтики, а устремление в гущу борьбы.

Когда мы вспоминаем об этом периоде польского национально-освободительного движения, то понимаем, что на знаменах его были написаны великие имена Лелевеля, Мицкевича, Шопена и Словацкого — подлинных творцов передового мировоззрения, овладевших умами и сердцами своих соотечественников. В то время, когда формировалось это мировоззрение, решались сложные социальные проблемы, волновавшие не только Лелевеля, но и его ученика Мицкевича, и Словацкого, противопоставлявшего мечтаниям польских монархистов «религию масс — республиканизм». А наряду с этими проблемами возникали жгучие этические вопросы, ставившиеся в виленско-ковенских и дрезденских «Дзядях» Мицкевича и в «Балладине», написанной в 1834 г., — драме Словацкого, в которой впервые в польской литературе звучали с такой силой «макбетовские» обличения преступлений; совершенных во имя захвата власти.

И музыка Шопена приобретала такое величие, потому что она не только доставляла эстетическое наслаждение, как создание гения, но и вызывала глубокие переживания благодаря своей этической направленности, ибо в ней воплощались полнота и благородство человеческих чувств. В поисках новых музыкальных форм и жанров для раскрытия всего богатства этих чувств Шопен мастерски разработал многочисленные разновидности романтической поэмы, включая упоминавшиеся уже пьесы крупных и средних размеров и миниатюры, названные им прелюдиями.

Как известно, этим названием пользовались многие композиторы, сочинявшие прелюдии, которые предпосылались фугам (вспомним хотя бы баховские творения) или открывали циклические сочинения типа сюиты. Владение приемами импровизационного прелюдирования, также носившего вступительный характер, с давних пор было обязательным для органистов, и, кстати сказать, в детские годы Фридерик настолько увлекался этим, что порой нарушал распорядок богослужения в храме, расположенном неподалеку от Лицея. Но еще до Шопена жанр прелюдии начал приобретать самостоятельное значение.

Перечисляя такие произведения, как бетховенские прелюдии ор. 39, 24 прелюдии ор. 67 Гуммеля, 50 прелюдий ор. 73 Мошелеса и 24 прелюдии ор. 88 Калькбреннера, профессор Юзеф Хоминьский в своей ценной аналитической работе пишет, что Шопен, следовательно, не был первым композитором, который трактовал этот жанр не в распространенном раньше «интродукционном» плане, «но во всяком случае заслугой его останется факт, что он довел форму самостоятельной прелюдии до высшей степени совершенства, не превзойденной никем из его последователей»<sup>129</sup>.

24 прелюдии ор. 28 Шопена<sup>130</sup> вышли из печати в сентябре 1839 г. Как полагают теперь исследователи творчества Шопена, прелюдии создавались в 1836—1839 гг., хотя в некоторых биографиях композитора встречаются утверждения, что прелюдии ля минор и ре минор были написаны в 1831 г. под непосредственным впечатлением известий о ходе и поражении восстания: первая из них отражает чувство подавленности, вторая представляет собою взрыв ярости, якобы перекликающийся с фрагментами штутгартского дневника (что, впрочем, не помешало распространению этой прелюдии под названием «Молитва во время грозы»).

В 1918 г.<sup>131</sup> в Женеве<sup>132</sup> была впервые опубликована ля-бемоль-мажорная прелюдия Шопена, сочиненная им, как это явствует из подписи на манускрипте, 10 июля 1834 г. Вот это, видимо, и следует считать первым законченным опытом композитора в области данного жанра. Это подчеркивает в названной работе Хоминьский, который пишет:

«Вопреки мнению, которое высказывалось исследователями до настоящего времени, я считаю, что наиболее ранней прелюдией Шопена является прелюдия *As-dur*, относящаяся к 1834 году, так как структура и средства, примененные в прелюдиях *a-moll* и *d-moll* ор. 28, которые якобы возникли в 1831 г., дают все основания, чтобы отбросить эту дату. Не исключено, что Шопен мог в то вре-

<sup>129</sup> *Józef M. Chomiński, Preludia Chopina. PWM, 1950, str. 14.*

<sup>130</sup> Французское издание (в двух тетрадях) появилось без обозначения опуса, который, однако, имеется в первом немецком и английском изданиях.

<sup>131</sup> А не в 1908 г., как ошибочно указано в некоторых работах, в том числе и в «Библиографии» Сыдова.

<sup>132</sup> «*Pages d'Art*», VIII, 1918.

мя набросать их, но наброски эти должны были позже подвергнуться коренной переработке. Лучшим доказательством этому служит именно Прелюдия 1834 г., структура и выразительность которой не достигают уровня прелюдий *a-moll* и *d-moll*, так как это — произведение еще относительно малосамобытное. Зато более поздние прелюдии отмечены всеми чертами того стиля Шопена, который сложился в самый великолепный и плодотворный период его творчества. Многие из них служат красноречивым свидетельством того, что он опередил эпоху на несколько десятков лет в отношении как средств, так и формы и выразительности. В 24 прелюдиях *op. 28* Шопена в конденсированном виде заключен весь арсенал его средств выразительности, имеющих первостепенное значение и наиболее типичных, очищенных от приемов менее важных, примененных в других произведениях. Здесь — весь Шопен, великий мелодист, мастер гармонии и колорита, державно владеющий формой, которая в его понимании никогда не принижалась до уровня заранее заданной схемы, но каждый раз была чем-то новым, вытекающим из материала, из отбора средств»<sup>133</sup>.

Можно полностью присоединиться и к той панегирической оценке, которую польский ученый дает шопеновским прелюдиям, и к его выводам об их датировке. Нет надобности создавать легенды о «творческих откликах» Шопена на восстание 1830—1831 гг. и относить к числу таких откликов ля-минорную и ре-минорную прелюдии, ибо мы и без того знаем, что события этого восстания нанесли сердцу композитора рану, не заживавшую до последних дней его жизни. Допуская возможность возникновения каких-то первоначальных набросков этих прелюдий, Хоминьский тем самым считает — и это также совершенно правильно, — что в них запечатлелись переживания, так или иначе связанные с трагическими месяцами восстания. Но, добавим мы, разве можно не вспоминать об этих переживаниях, слушая, например, громовые раскаты *мажорной прелюдии*?

Что касается ля-бемоль-мажорной прелюдии, то данное произведение, которое можно было бы назвать «листочком из альбома», действительно уступает прелюдиям цикла *op. 28*. Это — сплошной поток изящно мелодизированных фигураций, звучность которых постепенно нарастает, достигая *ff*, и затем спадает, замирая на арфообразных переливах тонического трехзвучия. Нельзя, впрочем, не заметить интересных гармонических находок, которые придают своеобразие и этой маленькой (41 такт в темпе *Presto*) песне.

Чередование тональностей в цикле прелюдий *op. 28* идет по квинтовому кругу, причем за каждой мажорной прелюдией следует прелюдия, написанная в параллельном миноре (*C—a—G—e—D—...F—d*). Такой принцип построения избрал еще раньше Гуммель в своем *op. 67*, в который вошло также 24 прелюдии (*Préludes*

<sup>133</sup> Józef M. Chomiński. *Op. cit.*, str. 9.

dans tous les 24 tons majeurs et mineurs), представляющие собою крошечные пьески чисто «прелюдийного» типа и лишенные какого-бы то ни было самостоятельного художественного значения. Гуммелевские прелюдии правильнее всего было бы охарактеризовать как показ той или иной тональности с небольшими отклонениями в близкие строи (в частности, путем применения аккордов двойной доминанты — например, в третьей прелюдии) и последующим закреплением в основной тональности.

Прелюдии Шопена резко отличаются от гуммелевских не только богатством гармонии, разнообразием ритмики и поэтичностью мелодики, но и, что самое главное, законченностью музыкальных образов, возникающих в каждой прелюдии цикла. Мы вправе говорить, что ор. 28 представляет собою именно цикл, все пьесы которого воспринимаются как звенья цепи — вереницы образов, создающих сильные эмоциональные контрасты, но вместе с тем взаимно дополняющих и на протяжении всего цикла не раз перекликающихся друг с другом. Нетрудно заметить также, что спаянность цикла достигается различными приемами, в частности, путем наличия гармонических связей между крайними частями соседствующих прелюдий.

Так же как и первая тетрадь шопеновских этюдов, цикл прелюдий открывается до-мажорной пьесой, основанной на фигурациях, до известной степени ассоциирующихся с прелюдией к первой фуге баховского «Хорошо темперированного клавира». В данном случае такая параллель, объясняющаяся, вне всякого сомнения, хорошо продуманным намерением Шопена, углубляется еще благодаря синкопическому акценту на второй шестнадцатой такта (у польского мастера, правда, — в триольном рисунке). Но в отличие от спокойного, размеренного движения, царящего в величавой баховской прелюдии, первая прелюдия шопеновского цикла написана в темпе *Agitato*, и ее 34 такта проносятся как звуковой вихрь, наполняющий слушателя чувством взволнованности, господствующим во всем цикле.

Это чувство усугубляется второй прелюдией, представляющей собою как бы трагически-скорбный монолог на фоне равномерного движения восьмых. Гармонически данная прелюдия, вероятно, наиболее сложная пьеса всего цикла. Делались даже попытки провозгласить ее «атональным экспериментом» композитора, применившего в этой ля-минорной прелюдии только один раз (и то в последнем такте!) тоническое трезвучие ля минора. С другой стороны, желание убедить читателя в гармонической «ортодоксальности» Шопена приводило некоторых теоретиков к тому, что они обнаруживали в этой прелюдии запутанную и малоубедительную систему модуляций<sup>134</sup>.

<sup>134</sup> См., напр., *Hugo Leichtentritt. Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. Bd. I. Berlin, 1921.*

Между тем в ля-минорной прелюдии нельзя обнаружить никаких следов атональности, а гармонический анализ ее лишний раз убеждает, что обогащение (ошибочно принимаемое иногда за усложнение) музыкального языка Шопена было обусловлено прежде всего тем, что он творчески развивал средства выразительности, почерпнутые из народно-музыкальной культуры. Лейхтентритт считает, что начало прелюдии написано в ми миноре. Естественно, однако, поставить вопрос, откуда же взялась здесь минорная доминанта основной тональности. Конечно, ответ на этот вопрос ясен каждому знакомившемуся с ладовой структурой польских народных песен. Шопен применяет ми-минорное и соль-мажорное трезвучия в первых тактах ля-минорной прелюдии, потому что натуральный минор, как известно, широко распространен в польской и вообще славянской песенности и потому, что звуки данных трезвучий имеются в натуральном ля миноре. Звук *ля-диез* появляется в первых тактах как лидийская кварта по отношению к основному тону ми-минорного трезвучия, а чередование звуков *соль* и *соль-диез* в 5-м такте восходит к встречающемуся в народно-песенной практике чередованию натурального и повышенного вводных тонов в миноре, а кроме того, по аналогии с первым тактом, дает ощущение «лидийской настройки» по отношению к основному тону звучащего здесь ре-мажорного трезвучия. Появлению квартсекстаккорда I ступени ля минора в 15-м такте предшествует последовательность, состоящая из ля-мажорного трезвучия (с элементами переменности, возникающими на IV ступени — натуральной и повышенной), терция которого постепенно «перекрашивается» в минорную, и уменьшенного септаккорда на IV повышенной ступени, примененного в первом обращении, причем бас его хроматически понижается. Все это — приемы, уже встречавшиеся у Шопена, но здесь они даны в конденсации, вообще говоря, крайне характерной для его прелюдий.

Вместо того чтобы говорить об «атональности» ля-минорной прелюдии, которая принадлежит к числу самых скорбных страниц шопеновской лирики, лучше вспомнить слова Луначарского, сказанные в статье «Культурное значение музыки Шопена», опубликованной в связи со 100-летием со дня рождения композитора:

«Из обездоленного края, из окрвавленной Варшавы этот юноша принес свою лиру, похожую на ту дудочку, что сделана из кости убитой сестрицы, и сыграл на ней песни своей тоски, своих почти неумолимых, почти уже мистических грез — порождений польской души, смертельно отчаявшейся, но не желающей умирать. И в этих песнях лишенного родины поляка европейский интеллигент нашел самые поразительные созвучия с расстроенной музыкой своей собственной истерзанной души».

Поистине произведения Шопена — и это в полной мере относится к его прелюдиям — всегда оставались «порождениями польской души». И такие трагические откровения, как ля-минорная

прелюдия, могли казаться странными в аристократических салонах, но их общечеловеческое содержание постигали и Бальзак, и Гейне, и Делакруа, не говоря уже о Шумане. Такое значение музыка Шопена приобрела именно благодаря своему содержанию, которое композитор неизменно раскрывал национально-своеобразными средствами. «Шопен страстно любил свой многострадальный народ, с огромным вниманием прислушивался он к народной песне, такой родной и понятной ему», — писал Луначарский в той же статье<sup>135</sup>. Об этом «огромном внимании» мы никогда не должны забывать, помятуя также, что в творчестве Шопена следует искать не фольклорную стилизацию, а гениальное претворение накопленных народом средств музыкальной выразительности. С таким претворением мы встречаемся не только в мазурках, но и в прелюдиях — даже в ля-минорной...

Нетрудно заметить, что образный строй четвертой (ми-минорной) прелюдии близок к эмоциональному содержанию прелюдии ля-минор. Мелодия в правой руке также носит характер скорбной речитации, равномерное движение восьмых в левой руке (фактура здесь, правда, совершенно иная) также создает впечатление заунывности, подчеркиваемое «сползанием» (с частым применением хроматических ходов) то нижнего, то верхнего, то среднего звука трехголосных аккордов.

В промежутке между этими прелюдиями помещена третья, соль-мажорная, светлые образы которой контрастируют с окружающими ее пьесами. Ладогармоническое построение ее гораздо проще, и стремительный бег шестнадцатых в левой руке создает приподнятое настроение, тогда как правой руке поручены только отдельные реплики, порою развертывающиеся в спокойную и звучную мелодию. Завершается эта прелюдия потоком фигураций, опирающихся на тоническое трезвучие соль мажора, которое звучит и в последних тактах в виде арпеджированных аккордов, напоминающих звучность арфы. Даны эти аккорды в положении терции, — и именно с этого звука *си* начинается патетический речитатив следующей прелюдии. Это — один из примеров связок между пьесами цикла<sup>136</sup>.

<sup>135</sup> Эта статья была впервые опубликована в журнале «Наша заря», 1910, № 3, и затем перепечатывалась в сборнике статей Луначарского, вышедших в 1924 и 1958 гг. в Москве под названием «В мире музыки». Приведенные цитаты взяты из последнего издания, стр. 40. Статья Луначарского, несомненно, одно из значительнейших достижений русской дореволюционной шопенианы. Следует заметить, однако, что Луначарский допустил некоторые фактические ошибки. Наивно, например, утверждать, что для Шопена «открываются салоны князя Радзивилла» благодаря Листу (там же, стр. 38).

<sup>136</sup> В руки одного из немецких антикваров в Марбурге недавно попала рукописная копия соль-мажорной прелюдии, снятая, как полагают, при жизни Шопена его другом Фонтаной, принимавшим участие и в переписке всего цикла (см. ниже). Maksym Bartoszewicz. *Ściekawe polonica na liście w NRF.* — «Życie Warszawy», 31 марта 1959 г.

Другим примером может служить переход от пятой прелюдии к шестой. Ре-мажорная прелюдия так же кратка и стремительна, как первая, но гармонически сложнее. Нарастание звучности приводит к внезапному взлету в третью октаву, куда не достигали еще фигурации, затем тоника сменяется доминантой, которая вновь переходит в тоническое трезвучие в положении терции. Но в аккорде в левой руке верхним звуком является ре первой октавы, — и именно к этому звуку, как в своей вершине, устремляется «виолончельный речитатив» в первом такте следующей, си-минорной прелюдии, поразительной по красоте элегической мелодии, развивающейся в низком регистре.

Не менее популярна, чем эта прелюдия (часто исполняемая и в переложениях для виолончели с фортепьяно), краткая «прелюдия-мазурка» ля мажор, удивительная по своему лаконизму, чеканной завершенности и светлому колориту. Наоборот, восьмая прелюдия, связанная с предыдущей общими звуками ля и до-диез в крайних тактах, полна смятения, ощущение которого достигается и стремительностью движения (*Molto agitato*), и частыми тональными сдвигами и фактурой. В верхнем голосе партии правой руки непрерывно звучат фигурации тридцать вторыми (они записаны мелкими нотами), тогда как в среднем голосе развивается драматическая мелодия, сохраняющая пунктирный ритм на протяжении всей пьесы, а в левой руке так же настойчиво проводится фигура, состоящая из триоли шестнадцатыми и восьмой, которая является опорным басовым звуком. Это — один из сложных образцов шопеновской полиритмии.

Девятая прелюдия поражает титанической мощью, таящейся в медленном, неотвратимо-грозном раскачивании триолей в среднем голосе, тогда как в верхнем голосе выделяется торжественный речитатив, напоминающий поступь похоронного марша. Ритмичность этой поступи подчеркивается и ходами баса, в котором возникают гулкие раскаты трелей, сопровождающиеся динамическим нарастанием. В первых четырех тактах применены все ступени лада:

I—V—I—IV—II—VII<sub>5</sub>—V—III<sub>6</sub>—VI<sub>7</sub>—II<sub>5</sub>—V—VI<sub>9</sub>...

Здесь Шопен стремится к созданию своеобразной хоральной звучности, но, как видно из приведенной записи гармонических последовательностей, пользуется средствами, далекими от стилизации. Хоралоподобные аккордовые сочетания звучат и в следующем четырехтакте, представляющем собою цепь непрерывных модуляционных ходов (однако без закрепления в какой-либо тональности), которая приводит к гармоническому ля-бемоль мажору с последующим перекрашиванием его терции и энгармоническим переименованием ступеней, служащих подступом к возвращению в основную тональность:

*As — as = gis — E*

Такое переименование, которое мы вправе назвать одной из характерных черт шопеновской гармонии, встречается и в последнем четырехтакте прелюдии. IV ступень гармонического ми мажора выполняет одновременно и функции III ступени фа мажора, а II ступень этой тональности переименовывается в тонику соль минора, доминанта которого приводит, однако, к тонике одноименного мажора, переходящей далее непосредственно в доминанту основной тональности прелюдии. Мы остановились на этой пьесе, так как построение ее является, как нам кажется, ярчайшим примером своеобразия гармонического языка Шопена и смелости его исканий в этой области.

Интересно отметить, что если задержать на педали последние аккорды данной прелюдии, т. е. тонику ми мажора, то начало следующей, до-диез-минорной прелюдии (*Molto allegro*) воспринимается как сохраняющее эту тональность. В музыке этой прелюдии даже появляются отголоски предыдущей (такова, например, роко-чущая трель в басу в 7-м такте), еще более подчеркивающие цикличность замысла всего ор. 28. Две последующие прелюдии также написаны в очень быстром темпе (*Vivace, Presto*), причем прелюдия соль-диез минор (№ 12) отмечена чертами драматической взволнованности, подготовляющими медитации тринадцатой, пятнадцатой, семнадцатой и двадцать первой прелюдий, которые Яхимецкий метко охарактеризовал как пьесы, близкие к шопеновским ноктюрнам<sup>137</sup>. Впрочем, начало тринадцатой прелюдии (фа-диез мажор) несомненно уже содержит какие-то прообразы Баркаролы ор. 60,— к ним мы обратимся в дальнейшем.

Тяжелые триоли четырнадцатой прелюдии вызывают в памяти образ тиопо Дантова «Ада». Вся прелюдия написана в низком регистре,— лишь изредка заунывная, зловещая мелодия, выделяющаяся в верхнем регистре, достигает звука соль-бемоль первой октавы. Так же, как впоследствии в финале Второй сонаты, партия левой руки представляет собою октавное удвоение правой, и ремарка *pesante* требует тяжелого, грузного удара. Что касается темпового обозначения, то как в рукописях, так и во всех прижизненных изданиях здесь стоит *Allegro*. Исключение составляет лишь оксфордское издание, где, на основе собственноручной пометки Шопена, сделанной им, как сказано в комментариях к этому изданию, в одном из экземпляров прелюдий, *Allegro* заменено на *Largo*. Такой темп кажется нам совершенно не соответствующим музыкально-образному содержанию прелюдии. Остается предположить, что если такое исправление действительно было сделано рукой Шопена, то исключительно в педагогических целях: возможно, что кому-то из учеников не удавалось с достаточной четкостью исполнить прелюдию, и Шопен предложил ему разучивать эту трудную пьесу в медленном темпе.

<sup>137</sup> Z. Jachimcki Chopin, str. 224.

Вряд ли среди произведений Шопена найдется хоть одно, которое могло бы соперничать с пятнадцатой прелюдией в отношении количества приписываемых ей программных версий и окружающих ее легенд. Нет никакой надобности останавливаться ни на этих легендах, ни на эпитетах, сыпавшихся на «дождевую» прелюдию — так ее называют («*preludium deszczowe*») уже много лет, считая, что упорно повторяющиеся в среднем голосе звуки (большей частью это *as—gis*) изображают шум падающих капель дождя. Никаких данных, подтверждающих совпадение такого толкования с авторским замыслом, у нас нет. Но, каковы бы ни были внешние изобразительные (реальные или воображаемые) элементы этой прелюдии, прежде всего нужно говорить, разумеется, о ее глубоком внутреннем содержании.

Начало прелюдии вводит слушателя в лирическую атмосферу «ночных размышлений», и оstinатные звуки, настойчиво проступающие в среднем регистре, гармонически сочетаются с элегически-выразительной кантиленой, открывающейся не раз уже отмечавшимся нами у Шопена «квартсекстаккордовым» мотивом, очерчивающим вместе с тем секстовый диапазон мелодии, вершина которой, правда, опевается нижним и верхним вспомогательными звуками.

Если в крайних частях ре-бемоль-мажорной прелюдии определяющим следует считать лирическое, т. е. психологическое, начало, то ее средняя часть отличается картинной изобразительностью, давшей повод для всевозможных программных истолкований. И нам не хотелось бы увеличивать их число, хотя нельзя не отметить здесь хорального характера возникающего в низком регистре напева, проведение которого дважды завершается яростным и гулким *ff* полнозвучных аккордов. Здесь воплотились, быть может, не столько волхования «Дзядов», сколько призывы к издревле таящимся в народе силам и утверждение веры в их пробуждение. Но и это утверждение не лишено драматического оттенка, эмоционально связанного с возвышенной скорбью, чувство которой пронизывает всю эту прелюдию, так же, как и многие другие произведения композитора.

Нельзя отрицать, что именно скорбные чувства преобладают в цикле шопеновских прелюдий. И все же круг эмоций, запечатлевшихся в них, необычайно широк. Драматизму шестнадцатой прелюдии и бурлящим взрывам ярости восемнадцатой прелюдии композитор противопоставил идиллически-созерцательные настроения семнадцатой, двадцать первой и двадцать третьей прелюдий, радостно-приподнятой «игре звуков» девятнадцатой — эпическую трагедийность двадцатой, впоследствии послужившей основой для Вариаций Рахманинова. Эта прелюдия занимает особое место в цикле, как похоронный марш, непосредственно связанный с крушением надежд польских патриотов на активизацию народно-освободительных сил.

В Народной Польше вскоре после освобождения страны от гитлеровского гнета был поставлен фильм «Варшава». И кадры, в которых разворачивается панорама руин великого города, проходят в этом фильме под звуки до-минорной прелюдии. Удары ее погребальных аккордов производят здесь особенно страшное впечатление, более сильное, чем любое оркестровое tutti. Впечатление это не ослабевает и тогда, когда звучность постепенно стихает, а на экране в это время видны груды догорающих фолиантов, пепел которых далеко разносит ветер. И, видно, авторы фильма чутко постигли, что двадцатая прелюдия Шопена навсегда осталась гениальнейшим выражением всенародной скорби. Именно так и была она задумана композитором.

В каждой прелюдии цикла Шопен очень тонко использовал своему понимавшиеся им выразительные возможности каждой тональности. Достаточно обратиться, например, к тринадцатой прелюдии, чтобы ощутить звенящий характер фа-диез мажора, и к четырнадцатой, чтобы почувствовать глухую сумрачность ми-бемоль минора, и к пятнадцатой, чтобы понять, почему для такой музыки потребовался матовый, «лунный» ре-бемоль мажор. Попробуйте транспонировать любую шопеновскую прелюдию, и значительная доля ее поэтического очарования исчезает. Это относится в полной мере и к двадцатой прелюдии, написанной в «патетическом» до миноре, и к соль-минорной (двадцать второй), смятенный характер которой вызывает в памяти тревожные интонации моцартовской симфонии, и, наконец, к двадцать четвертой, созданной в «реквиемном» миноре.

Эта прелюдия, подобно пятнадцатой, принадлежит к числу тех пьес цикла, которые наделены чертами поэмности, причем двадцать четвертая прелюдия от начала до конца пронизана чувством драматической напряженности, сближающим ее с до-минорным этюдом. Напряженность эта ощущается и в бросках аккомпанемента, и в минорных фанфарах мелодии, вырисовывающейся на этом фоне<sup>138</sup>, а в конце прелюдии, начиная с *ff* в 55-м такте, достигает апогея. Нельзя, конечно, считать случайностью, что Шопен закончил цикл прелюдий такими трагически-призывными образами. В таком завершении цикла нужно видеть ключ к пониманию его замысла, охватывающего небывало широкий круг эмоциональных образов, из которого, впрочем, Шопен совершенно исключил «скер-

<sup>138</sup> По словам Эгона Петри и Г. Н. Беклемишева, их учитель Бузони хотя и не слышал никогда Листа, но знал от его учеников, что он подчеркивал фанфарность этой мелодии тем, что вместо последнего си-бемоль в партии правой руки в 5-м такте брал ля, делая не *decrescendo*, а *crescendo* к следующей ноте и даже выделяя ее *sf*. Так, по словам Листа, играл это место сам Шопен в последние годы жизни, так исполняли данные такты Бузони и его ученики. В 3-м такте двадцатой прелюдии Петри, на основании указаний Бузони, восходящих, судя по его свидетельству, также к Листу, брал в последнем аккорде ми, а не ми-бемоль, имеющийся в оксфордском издании, но отсутствующий в рукописях Шопена и в прижизненных изданиях.

цозные» настроения. Можно найти в этом цикле прелюдии, которые приближаются к жанрам этюда, ноктюрна, мазурки, похоронного марша, элегии, но нет в нем ни одной «прелюдии-скерцо» (если только не понимать последнее слово в том смысле, какой придавал ему Шопен).

«В чисто музыкальном отношении — какая красота в творчестве, какое совершенство в технике и в формах, какой интерес и новизна в гармонии и часто какое величие!»<sup>139</sup> Эти слова А. Г. Рубинштейна, сказанные о творчестве Шопена вообще, в полной мере могут быть отнесены к шопеновским прелюдиям, в которых с необычайной силой проявилось ярчайшее своеобразие его творческого облика, позволившее Рубинштейну отнести автора прелюдий к числу немногих мастеров, «не имеющих себе предшественников»<sup>140</sup>. Это выражение нельзя, впрочем, понимать буквально, так как Шопен опирался на громадный опыт польской музыки, самобытность которой он понимал как никто другой. «Новизна в гармонии», отмеченная Рубинштейном, так же как и поразительная свежесть всех других средств выразительности, была почерпнута из народных истоков. Но и это не нужно понимать слишком прямолинейно. В польском народно-музыкальном творчестве нельзя, конечно, найти ни нонаккордов на побочных ступенях, ни таких последовательностей, которые встречаются, скажем, во второй и девятой прелюдиях. Но Шопен глубоко постиг интонационные и ладовые богатства польской народной песни и гениально развил заложенные в них возможности, связанные, в частности, с элементами переменности. Отсюда — и многообразие функций лада, и, казалось бы, «пряная» хроматика, и многие другие особенности шопеновской мелодики, ритмики и гармонии.

Все эти особенности принадлежат к числу неотъемлемых свойств музыки Шопена, отмеченной печатью его творческой индивидуальности, в пламени которой, как в горниле великого ювелира-чеканщика, переплавились драгоценности, созданные народом и засверкавшие затем небывалым блеском. «И то сказать, после бесконечно поэтических звуков Шопена всякая музыка покажется грубой и тяжеловесной, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман», — заметил как-то Римский-Корсаков<sup>141</sup>. Именно по поводу цикла прелюдий ор. 28 Шуман сказал, что «на каждой из них тончайшим жемчугом выведено: это написал Фридерик Шопен... Он есть и остается самым смелым, самым гордым поэтическим гением нашего времени»<sup>142</sup>.

<sup>139</sup> А. Рубинштейн. *Музыка и ее представители. Разговор о музыке*. М., 1891, стр. 97.

<sup>140</sup> Там же, стр. 97—98.

<sup>141</sup> В. В. Ястребцев. *Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове*, Вып. 2. Петроград, 1917, стр. 126.

<sup>142</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. II. Leipzig, 1883, S. 95.

Эти слова, относящиеся к тому же 1839 г., когда прелюдии Шопена были впервые опубликованы, заставляют вспомнить высказывания Луначарского о парижском периоде жизни польского мастера: «...огромное место Шопена в истории искусства понял только один человек, но зато это был равный — это был Роберт Шуман»<sup>143</sup>. Нам уже не раз приходилось цитировать отрывки из критических статей Шумана, в которых рассмотрено в общей сложности несколько десятков произведений Шопена (опусы 2, 5, 8, 11, 12, 15, 18—22, 25, 27—31, 33—38, 42, 43, 46—49). Откликнулся Шуман и на ля-бемоль-мажорный экспромт, сочиненный Шопеном, как полагают, около 1837 г., т. е. в период работы над прелюдиями и Второй сонатой, но помеченный уже опусом 29.

В начале статьи, появившейся в 1838 г. и посвященной данному экспромту, четырем мазуркам ор. 30 и Второму скерцо («сильно напоминающему по своему пылкому характеру своего предшественника»), Шуман заметил, что, слушая любую пьесу Шопена, можно уже на 7-м или 8-м такте безошибочно определить, кем она написана<sup>144</sup>. Не будет преувеличением сказать, однако, что в этот зрелый период творчества Шопена его индивидуальность с необычайной четкостью проступает уже в 1-м такте и сохраняется на всем протяжении до самого конца каждого произведения. Это в полной мере относится уже к начальному такту данного экспромта, ибо на свете существовал в период создания этого сочинения только один мастер, который мог так тонко обыграть элементы переменности мажорного лада с двумя квартами.

Так же, как и в посмертно изданной Фантазии-экспромте, первая тема данного экспромта построена на непрерывном движении напевных пассажей, тогда как средняя часть представляет собою широкую кантилену, причем если в первой теме ощущение переменности создается благодаря чередованию натуральной и повышенной кварт, то здесь переменным является тонический устой.

В обоих случаях мы имеем дело с приемами, часто встречающимися в польской народной песенности.

Ля-бемоль-мажорный экспромт вышел из печати в начале 1838 г. В следующем году Шопен написал еще один экспромт, фадиез-мажорный, пометив его ор. 36. По построению и характеру он резко отличается от обоих предыдущих. Начинается он певучей темой, в изложение которой инкрустированы изящные орнаментальные пассажи. Последний из них вводит в новый эпизод, выполняющий здесь функции связующей темы, некоторые элементы которой (чередование восходящей и нисходящей кварт, пунктирный ритм) готовят вступление новой, ре-мажорной, темы, имеющей фанфарно-призывный маршевый характер. Таким образом, этот экспромт наделен чертами балладности. Его первая тема

<sup>143</sup> А. В. Луначарский. В мире музыки. М., 1958, стр. 39.

<sup>144</sup> Robert Schumann. Op. cit. S. 44—45.

звучит как запев, а маршевая — как торжественное повествование о героических свершениях, увенчавшихся победой. Начальный запев затем появляется в ином изложении и в тональности, в которой написано обширное заключение, завершающееся темой, ранее подготовлявшей марш, а здесь напоминающей о его величавой поступи.

Итак, Шопен значительно обогатил и углубил трактовку жанра экспромта, введя в него элементы патетической героики, никогда до тех пор не встречавшиеся в озаглавленных так пьесах Шуберта и других мастеров. Наличие этих элементов в фадиез-мажорном экспромте Шопена находится в прямой связи с идейно-образным содержанием многих других его произведений, в особенности Первой баллады, этюдов ор. 10, № 12 и ор. 25, № 11, прелюдий ор. 28, № 9 и № 24, полонеза ор. 40, № 1. Как мы увидим в дальнейшем, черты героики неуклонно развивались в творчестве Шопена, выйдя за пределы думы-баллады и проникнув даже в жанр ноктюрна. Что же касается написанных в 1838—1839 гг. ноктюрнов ор. 37, соль-минорного и соль-мажорного, то в этих пьесах, опубликованных в 1840 г., преобладают элегические и созерцательные настроения, возникают образы напряженных раздумий, позволяющие назвать шопеновскую музыку так, как И. И. Соллертинский назвал симфонии Брамса, — «музыкой страстной мысли».

Из всего сказанного видно, как последовательно развивал Шопен самые разнообразные жанры, заново создавая некоторые из них и переосмысливая другие. Интересы его почти целиком сосредоточиваются в области фортепьянной музыки, и в этом, выражаясь словами Гете, нельзя не видеть мудрого самоограничения мастера. Если не считать оркестрового сопровождения в нескольких крупных сочинениях, относящихся к раннему периоду творчества композитора, он ни разу не обращался к жанрам симфонической музыки, хотя много размышлял над проблемами симфонизма как метода художественных обобщений и над тембральными проблемами, неотделимыми от вопросов оркестрового колорита. К великому огорчению своих соотечественников, Шопен не приступал к работе и над музыкально-сценическими произведениями.

Польские патриоты, так же как и чешские будители (десятилетие 1825—1835 гг. принесло уже несколько опер Шкroupа), придавали большое значение созданию национальной оперы. Но после отъезда Шопена из Варшавы ни Эльснер, ни Курпиньский не написали ни одной оперы, и в промежутке между «Цицилией Пясечинской» Курпиньского и первыми музыкально-сценическими опытами Монюшко польское оперное творчество не обогатилось ни одним сколько-нибудь значительным произведением, ибо музыка Дамсе, Нидецкого, Кратцера, Листовского и других авторов, имена которых появлялись на афишах, не возвышалась над уровнем посредственности и в лучшем случае развлекала, но не волновала слушателей.

Одно время польская общественность возлагала надежды на то, что к оперному жанру обратится Липиньский, и в 1833 г. одна из львовских газет поместила даже «Сонет к Липиньскому и Мицкевичу» поэта Адама Росьцишевского, обратившегося к «возвышенным любимцам национальных муз» с призывом объединиться для работы над оперой. Но «польский Паганини» только в юные годы пробовал свои силы в этой области, от которой он навсегда отдался как только завоевал европейскую славу скрипача-виртуоза. Мысль о создании героико-патриотической оперы не переставала волновать и Мицкевича, который, встретившись в Генуе с композитором Францишком Мирецким, начал в 1830 г. писать для него оперное либретто<sup>145</sup>. Замысел этот остался неосуществленным. А с тех пор, как Шопен и Мицкевич поселились в Париже, многие соотечественники их лелеяли надежду, что именно эти великие мастера заложат основы польской оперной классики. Очень долго шли разговоры об этом, и, как часто бывает в таких случаях, желаемое принимали за действительное, ибо, например, 16 октября 1842 г. сестра Людвика писала Шопену о дошедших до нее слухах, что он «пишет что-то большое вместе с Адамом»<sup>146</sup>.

Однако у нас нет никаких данных, подтверждающих это предположение, хотя и знаем, что в начале 40-х годов Мицкевич часто встречался с Шопеном и слушал его игру<sup>147</sup>. Известно также, что в том же 1831 г., когда Витвицкий писал Шопену в Вену, высказывая свои мечты о создании славянской оперы, Людвика передавала брату пожелания Эльснера, к которым она присоединялась. Ее письмо, датированное 27 ноября, особенно интересно в том отношении, что содержит изложенный в очень осторожной форме совет Эльснера создать оперу о восстании 1830—1831 гг. («z czasów, cośmy się nie widzieli», т. е. на сюжет, относящийся «к тому времени, на протяжении которого мы не виделись»)<sup>148</sup>.

14 сентября 1834 г. Эльснер послал Шопену письмо, в котором вновь вернулся к этой теме: «Все, что я читаю, что слышу о нашем любимом Фридерике, наполняет мое сердце радостью, но, прости мою искренность,— для меня это еще недостаточно, для меня, который имел мало заслуг, но много счастья в качестве Твоего учителя гармонии и контрапункта и который всегда будет твоим настоящим другом и поклонником, скитаясь еще *in hac lacrimarum valle*, я хотел бы дожидаться оперы Твоего сочинения — не только ради умножения Твоей славы, но также и ради пользы, которую такое Твое сочинение может принести музыкальному ис-

<sup>145</sup> Содержание этого либретто и факты, относящиеся к работе над ним, изложены в статье И. Ф. Бэлза «Мицкевич и музыка» («Литература славянских народов», вып. 1. М., 1956, стр. 148—149).

<sup>146</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 72.

<sup>147</sup> См., напр.: *Władysław Betz a. Kronika potoczna i anegdotyczna z życia Adama Mickiewicza. We Lwowie, 1884, str. 161—163.*

<sup>148</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 193.

куству в целом, в особенности, если тема оперы будет взята из истинно польской истории. Не буду слишком многословным — прежде всего, знаешь меня, — я не умею льстить, а во-вторых, знаю (помимо Твоего гения) Твои склонности, отмеченные критиком Твоих мазурок. Только в опере покажутся они в истинном свете и обретут бессмертие. Ein Thonstück auf dem Clavier (sagt Urban) verhält sich gegen ein solches für dem Gesang, oder andere Instrumente wie der Kupferstich zu dem Gemälde. Это мнение всегда остается чрезвычайно справедливым, хотя некоторые фортепьянные сочинения, а в особенности Твои и в Твоем исполнении, могут считаться раскрашенными гравюрами на меди»<sup>149</sup>.

Из этого отрывка видно, в каком подавленном настроении находился учитель Шопена — «рыцарь розового креста», писавший патриотические песни в дни восстания, а теперь называвший свою жизнь «скитанием в долине слез». Тогда Эльснеру было 65 лет, и вряд ли он думал, что скитания эти продлятся еще 20 лет и что он переживет своего любимого ученика. Но он хотел дожить до того времени, когда этот ученик, которого он назвал «музыкальным гением» еще в памятный день окончания им Главной музыкальной школы, напишет патриотическую оперу. А сюжет этой оперы Эльснер подсказал в беседе с Людвикой, прямо сказав, на какой странице истории польского народа следовало бы остановить свой выбор Фридриху. Ибо Эльснер был уверен, что борьба продолжится (связи его с эмигрантскими кругами еще ожидают изучения) и что Шопен должен создать национальную оперу, которая воодушевит участников освободительного движения.

Карасовский утверждает, что вскоре по получении письма от Эльснера Шопен обратился к своему другу, поэту и публицисту Станиславу Козьмяну (1811—1885) с просьбой написать либретто оперы на сюжет из польской истории<sup>150</sup>. Однако из письма Шо-

<sup>149</sup> Там же, стр. 246. Приводим перевод фразы, написанной Эльснером по-немецки: «Пьеса для фортепьяно (говорит Урбан), по отношению к таковой для пения или других инструментов, является тем же, что гравюра на меди по отношению к картине». Цитируя высказывания немецкого композитора и теоретика Христиана Урбана (1778 — ок. 1830), Эльснер употребляет слово «Kupfersztzychu» (гравюры на меди). Этот германизм был вытеснен затем польским словом *miedzioryt*. В 20-е годы, когда появились трактаты Урбана, слово «Kupferstich» начало приобретать уже специфический оттенок, так как именно в это время развивалась техника гравюры на стали (*Stahlstich*), а в 1838 г. Шопен уже мог любоваться знаменитым парижским изданием «Шагреневой кожи», содержащим 100 гравюр, выполненных именно таким способом. Но еще раньше, вскоре после получения письма Эльснера, он мог держать в руках издания «Жиль Блаза» и «Дон Кихота», содержавшие в общей сложности свыше 1300 гравюр на дереве. Итак, выразительные возможности гравюры выходили далеко за пределы «купферштиха», достигшего расцвета в XVIII в., и Шопен мог поэтому развивать аналогию, приведенную в письме его учителя, и думать о таком же расширении диапазона средств фортепьянной музыки.

<sup>150</sup> Moritz Karasowski. Friedrich Chopin. Dresden, 1878, S. 243.

пена (адресат этого письма не установлен), побывавшего летом 1837 г. в Лондоне, явствует, что лишь незадолго до этой поездки, а может быть, даже во время этого кратковременного пребывания в английской столице, он узнал адрес Козьяна, который поселился там в 1832 г., очутившись в эмиграции как участник восстания. Из этого письма видно также, что поэт с необычайной сердечностью отнесся к Шопену<sup>151</sup>. Но ничего определенного об оперном замысле композитора мы не знаем, и вряд ли Шопен предпринимал какие-либо шаги в этом направлении. Быть может, в книгу Карасовского попали какие-нибудь сведения о лондонских беседах Шопена с Козьяном.

Примерно к этому же времени относится эпизод, о котором биографы Шопена рассказывают со слов его племянника Антония Енджеевича<sup>152</sup>. Нужно сказать прежде всего, что царское правительство считало необходимым по отношению к Польше притрагиваться к политике «кнута и пряника» и, по возможности, привлекать на свою сторону авторитетных деятелей польской культуры. С этой целью, например, Эльснеру, несматривая на то, что он и его ученики писали «крамольные» сочинения в дни восстания, уже в 1835 г. была назначена пенсия, размеры которой постепенно увеличивались. В Петербурге помнили, что Мария Шимановская получила от Александра I звание «пианистки их императорских величеств императриц всероссийских».

Имя Шопена в середине 30-х годов было уже хорошо известно в России. Так, например, в 1836 г. в петербургской прессе появилось сообщение о деятельности фирмы Леонтий Снегирев и Компания, открывшей в северной столице нотопечатню и музыкальный магазин. В сообщении этом говорилось, в частности: «Л. Снегирев и Компания взялись за дело благоразумно: они вошли в прямые, непосредственные связи со всеми издателями нот в Европе, дабы получать музыкальные их издания из первых рук; они заключили формальные условия с людьми известными, с Калькбреннером, Герцем, Мошелесом, Шопеном; они получили уже от них некоторые новые их произведения в свою нераздельную собственность и, напечатав их, будут ими снабжать любителей музыки и здесь, и в чужих краях»<sup>153</sup>.

О славе, окружавшей имя Шопена в Париже, конечно, знал русский посол граф Поццо ди Борго. Именно ему, как пишет Гезик, было поручено предложить Шопену звание «первого пианиста его величества императора всероссийского»<sup>154</sup>. Шопен ответил ре-

<sup>151</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 306.

<sup>152</sup> См., напр., *Ferdynand Hoësićk. Chopin. t. I, str. 554—555.*

<sup>153</sup> К. Г. О новом общепольном заведении. «Северная пчела», 12 сентября 1836 г., № 209, стр. 853—855. На эту заметку впервые обратил внимание В. В. Протопопов.

<sup>154</sup> Гезик сопровождает этот рассказ несколькими странными комментариями, высказывая уверенность, что русский посол, делая такое предложение, пола-

пительным отказом, заявив, что, «хотя он выехал до ноябрьской революции и всегда слабое его здоровье не позволило ему принять непосредственное участие в борьбе за независимость, но тем не менее всем сердцем и всей душой он желал своей родине благополучного исхода кровавых сражений, разделял пламенные стремления своих борющихся соотечественников, так же как разделяет сейчас их скорбь, считает себя поэтому эмигрантом и ни в каком случае принять предложенную ему честь не может»<sup>155</sup>.

Несмотря на то, что мы не располагаем никакими документальными данными, подтверждающими фактическую сторону этого вопроса, можно считать вполне вероятным, что такое предложение Шопену было сделано и что он его отклонил. Очень сомнительно, однако, что отказ свой Шопен мотивировал именно так, как об этом говорится в приведенной нами цитате. Вряд ли композитор счел бы возможным применить в беседе с русским послом такие выражения, которые могли вызвать ярость царского правительства, а следовательно, навлечь его гнев и на семью Шопена, боготворившего своих родителей и сестер и поэтому вряд ли захотевшего бы подвергать их такому риску. Гораздо правильнее предположить, что приведенную нами мотивировку своего отказа Шопен изложил не графу Поццо ди Борго или его доверенному лицу, а своим близким друзьям, с которыми беседовали биографы композитора после его смерти.

Конечно, Шопен ни при каких обстоятельствах не мог бы пойти на компромисс и согласиться занять официальное положение при дворе Николая I, которого он считал палачом польского народа. Передовые круги польской общественности, ненавидевшей самодержавие, понимали, однако, что царизм является смертельным врагом не только польского, но и русского народа. «Горечь, напоенная кровью и слезами моей родины, пусть разъедает и жжет не вас, а ваши оковы», — писал Мицкевич в отрывке «К русским друзьям», приложенном к дрезденским «Дзядам»<sup>156</sup>. В этом отрывке с великой скорбью поэт вспоминал имена Рылеева и Бестужева. Но ни расправа с декабристами, ни события 1830—1831 гг. не прекратили развития русско-польских связей. Вскоре после этих событий Пушкин перевел на русский язык баллады Мицкевича «Три Будрыса» и «Дозор» («Воевода»), а в том же 1833 г., когда поэт работал над этими переводами, появилась песня Алябьева «Люблю, когда пташка моя», написанная на текст Мицкевича

---

*гал, что Шопен получит также звание профессора Петербургской консерватории (основанной лишь через четверть века спустя.— И. Б.) с большим жalousием, длительными отпусками и т. п.*

<sup>155</sup> Эти слова Гезик (Указ. соч., стр. 556) заимствовал из книги: М. А. Szulc. *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Poznań, 1873*. В свою очередь Шульц ссылается на рассказ какого-то лица, пользовавшегося всю жизнь доверием Шопена, но не называет имени этого лица.

<sup>156</sup> Adam Mickiewicz. *Dzieła. Wydanie Narodowe, T. III, str. 306*.

(«Моя баловница»), привлекий в свое время внимание Шопена.

Елена Шимановская, сестра жены Мицкевича, вышедшая замуж за Францишка Малевского, друга поэта, осталась в Петербурге. Чета Малевских была одним из связующих звеньев между польскими эмигрантами и их русскими друзьями. Деятели русской и польской культуры постоянно встречались в Париже, где, например, в январе 1837 г. Гоголь познакомился с Мицкевичем. Знакомство это возобновилось осенью следующего года, когда Гоголь вновь приехал в Париж, и, видимо, перешло в дружбу, потому что весной 1839 г. русский писатель обращался с просьбой к уезжавшему тогда в Париж С. П. Шевыреву (напомним, что именно он опубликовал свой прозаический перевод «Конрада Валленрода» в том же 1828 г., когда Пушкин начал переводить эту поэму стихами): «Если случится тебе встретиться с Мицкевичем, обними его за меня крепко»<sup>157</sup>. Не исключена возможность, что Гоголь слушал игру Шопена.

Вскоре после того, как Мицкевич познакомился с Гоголем, в Париже распространилась весть о смерти Пушкина. Мицкевич, вероятно беседовавший со своим другом С. Соболевским о злодеянии пригретого в петербургских салонах убийцы, поместил 25 мая 1837 г. в парижском журнале «Le Globe» статью «Пушкин и литературное движение в России», подписавшись «Друг Пушкина». В этой статье Мицкевич писал: «Пуля, которая сразила Пушкина, нанесла страшный удар интеллектуальной России»<sup>158</sup>. Итак, Мицкевич, создавший в «Пане Тадеуше» образ русского офицера, капитана Рыкова, противопоставлявшего свои взгляды человеконенавистнической политике царизма, продолжал различать Россию Николая I и Россию Пушкина, которую он называл «Россией интеллектуальной».

И у Шопена были в Париже русские друзья, о которых мы будем говорить в следующих главах, и посвящения некоторых произведений композитора лучше всяких слов позволяют судить о его отношении к этим друзьям, так как инцидент с русским послом свидетельствует о ненависти к царизму. Шуман хорошо понимал это чувство Шопена: его слова о шопеновской музыке, об этих «лушках, укрытых в цветах»<sup>159</sup>, облетели весь мир. И, как ни любил Шопен свою семью, как ни почитал своего отца, который настойчиво советовал ему не переходить формально на положение эмигранта<sup>160</sup>, все же композитор твердо решил не возвращаться на родину до тех пор, пока она не освободится от гнета поработитель-лей.

<sup>157</sup> Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. XI. М., 1952, стр. 233.

<sup>158</sup> Цит. по польскому переводу статьи. Adam Mickiewicz. Dzieła, t. V, str. 303.

<sup>159</sup> Robert Schumann. Op. cit., S. 164 (Статья о ф.-п. концертах Шопена, 1836).

<sup>160</sup> См., напр., «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 243.

Подобно Мицкевичу и Словацкому, он продолжал служить Польше своим искусством, продолжал великое дело строительства отечественной культуры.

Повски личного счастья кончились для Шопена катастрофически. Здесь вспоминается признание, сделанное Словацким в письме к матери от 27 октября 1833 г.: «На мне словно тяготеет проклятие: встречаются на моем пути только женщины-куклы, женщины игрушки. Сердце мое живет крохами любви, и в чувствах нет ничего высокого, кроме того вечного непонятого беспокойства, оно почти безлико, и все же я его вижу, ощущаю всем своим существом»<sup>161</sup>. Но слова эти были плодом ретроспективных рассуждений, ибо Словацкий был одержим «боваризмом» не в меньшей мере, чем Шопен.

2 апреля 1838 г. Словацкий писал матери из Флоренции: «Говорят, Шопен женился на Марии Водзиньской, которая была когда-то моей Марией. Уж не оттого ли она за него вышла, что еще не совсем меня разлюбила, — ведь Шопен, говорят, похож на меня, как две капли воды. Как это сентиментально — выйти за человека, потому что он похож на того, кто был твоей первой любовью. Тут получается гармония между постоянством и непостоянством в любви, и, по теории Сведенборга, в этом случае после смерти уже не две, а три души должны слиться в одну на небесах. Но пусть Марьяна на меня не рассчитывает: я предпочитаю соединиться в загробном мире с каким-нибудь другим светлым ангелом, а с нее хватит ее Орфея»<sup>162</sup>.

А между тем, тогда, когда Словацкий писал эти строки, расточая погупто похвалы шопеновской музыке, которой он так увлекался, у Шопена в душе оставались лишь «крохи любви». И крохи эти он собрал в пакет, на котором сделал надпись: «Мое горе». Племянница Марии Водзиньской уверяла после ее смерти, что причиной всему был отец Марии — «старичок честный, простодушный, а вовсе не такой гордый аристократ, каким его изображают биографы, и если он настаивал на разрыве, то только из-за болезненности Шопена...»<sup>163</sup>

В то время, когда «честный, простодушный старичок» с такой легкостью убедил свою дочь отказаться от слова, данного ею Шопену, великий композитор познакомился с баронессой Авророй (Орор) Дюдеван (1804—1876), урожденной Дюпэн, печатавшей свои литературные произведения под псевдонимом Жорж Санд. Познакомила их в конце 1836 г. графиня д'Агу. Шопен писал, что лицо Жорж Санд показалось ему антипатичным «и совсем мне не понравилось; есть в ней даже нечто отталкивающее...»<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Юлиуш Словацкий. *Избранное*, стр. 685.

<sup>162</sup> Там же, стр. 725.

<sup>163</sup> Kornelja Parnasowa. *Album Fr. Chopina*, str. VIII.

<sup>164</sup> Цит. по кн.: М. Karasowski. *Friedrich Chopin*, S. 260. Подлинник письма утрачен.

За несколько лет до этого Шопен писал Яну Матушиньскому из Вены, что Сабина Гейнефеттер понравилась ему в «Отелло» больше, чем в «Севильском цирюльнике», так как в роли Розины «вместо невинной, живой, влюбленной девушки изображает многоопытную кокетку»<sup>165</sup>. И, судя по «музыкальным портретам» Констанции Гладковской и Марии Водзиньской, Шопен превыше всего ценил в них созданное его воображением обаяние чистоты. В Жорж Санд можно было найти все что угодно, только не это. К тому времени, после развода с мужем и бесчисленных любовных похаживаний, баронесса, возводившая свой род к одному из «бастардов» — побочных сыновей польского короля Августа II Сильного, пользовалась скандальной репутацией.

Шопен не мог не знать этого. Но Лист и его подруга необычайно высоко ценили литературное дарование Жорж Санд и именно об этом беседовали с Шопеном и Мицкевичем, подчеркивая, что они ценят ее прежде всего как писательницу. Они же способствовали появлению Жорж Санд на музыкальных вечерах у Шопена. Нужно сказать, что мы не знаем истории отношений Шопена с Жорж Санд. Ее мемуары, письма к родным и близким композитора не заслуживают никакого доверия. Она уничтожила письма Шопена, а затем и свои письма к нему при помощи Александра Дюма-сына, «одолжившего» все эти письма у одного из друзей сестры Шопена, поручившей ему спрятать их из опасения перед полицией<sup>166</sup>. Поэтому Жорж Санд была уверена, что единственным источником останутся ее воспоминания, которые производят такое впечатление, какое, вероятно, произвели бы на жителя древнего Рима воспоминания Мессалины, если бы она попыталась написать таковые с целью заверить читателей, что вся ее жизнь была посвящена беспорочному служению богине Весте.

Жорж Санд не изображала себя весталкой в полном смысле этого слова, но, расставаясь со своими любовниками, стремилась их очернить, а свое отношение к ним представить в необычайно возвышенном виде. Именно так она поступила с Альфредом де Мюссе. И довольно долго интуиция Шопена заставляла его держаться подальше от Жорж Санд, которая вскоре начала признаваться в любви к нему. «Шопен, казалось, боялся этой женщины»<sup>167</sup>, — это мимоходом брошенное замечание Листа говорит больше, чем все страницы его книги о Шопене, на которых встречается имя Жорж Санд.

С присущей ей настойчивостью и навязчивостью, не останавливаясь ни перед чем во время приездов в Париж из своего имения в Ноане (Nohan)<sup>168</sup>, Жорж Санд добивалась близости с Шопеном.

<sup>165</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 164.

<sup>166</sup> Там же, стр. 13—16 (вводная статья Сыдова).

<sup>167</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 337.

<sup>168</sup> Ее часто цитируемое обширное письмо к Войцеху Гжимале («Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 430—440) поистине непревзойденный образец лицемерия.

И тогда, когда из писем Водзинских он понял, что Мария послушалась «честного, простодушного старичка», когда он увидел иллюзорность своей веры в ее любовь, это сближение наступило. Оно сразу же принесло потоки сплетен и чувство брезгливости, охватившее композитора после того, как он узнал, что однажды вечером, когда Жорж Санд выходила из его дома, за ней гонялся подстерегавший ее ревнивый любовник Малефиль. Шопен хорошо знал, что смешное убивает. Он должен был хотя бы на время уехать из Парижа.

В октябре 1838 г. Шопен направился на юг — в Перпиньян, где он условился встретиться с Жорж Санд и ее детьми — Морисом и Соланж. Оттуда их путь лежал в Барселону. 7 ноября они сели на корабль, который доставил их в Пальму — главный город Майорки (Мальорки), самого большого из Балеарских островов. «Я в Пальме, среди пальм, кедров, кактусов, оливковых деревьев, апельсинов, лимонов, алоэ, фигов, гранат и т. п... Небо как бирюза, море как лазурь, горы как изумруд, воздух как на небе. Днем солнце, все ходят по-летнему, и жарко; ночью гитары и песни целыми часами. Балконы огромные с виноградом над головой; мавританские стены», — писал Шопен Фонтане 15 ноября, прося его справиться у Плейеля, отправлено ли уже пианино на Майорку, и обещая вскоре выслать рукопись прелюдий, обещанных Плейелю. Далее Шопен сообщал другу: «Жить буду, наверное, в чудеснейшем монастыре, прекраснейшем месте в мире: море, горы, пальмы, кладбище, храм крестоносцев, развалины мечетей, старые, тысячелетние оливковые деревья...»<sup>169</sup> Но уже 3 декабря Шопен пишет о своем плохом самочувствии и, называя Пальму «дьявольским местом», добавляет: «Небо прекрасно, как Твоя душа; земля черна, как мое сердце...»<sup>170</sup>

Восторженное созерцание природы, которому так любил предаваться Шопен, постепенно сменялось тоской и унынием. Инструмента все еще не было. «Мои рукописи спят, а я спать не могу, только кашляю, давно уже обложен пластырями и жду весны или чего-нибудь иного... Завтра еду в этот чудесный монастырь Вальдемоза, чтобы писать в келье старого монаха, в душе которого, быть может, было больше огня, чем у меня...»<sup>171</sup> Эти строки содержатся в письме к Фонтане от 14 декабря, а через две недели Шопен уже писал ему из Вальдемозы — «громадного заброшенного монастыря картезианцев между скалами и морем», из кельи, имевшей форму высокого гроба с огромными сводами». Инструмент, наконец, прибыл, но находился в портовой таможне<sup>172</sup>.

Резкое ухудшение здоровья, отсутствие фортепьяно — все это сильно отражалось на настроении Шопена, который, однако, нахо-

<sup>169</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, str. 327—328.

<sup>170</sup> Там же, стр. 329.

<sup>171</sup> Там же, стр. 331.

<sup>172</sup> Там же, стр. 332—333.

дил время, чтобы любоваться красотами природы и монастырской архитектурой, мрачной, но не лишенной сумрачного романтического очарования, своеобразно воспринимавшегося композитором. Он мужественно боролся со своей тяжелой болезнью и продолжал работать.

Наконец, 22 января Шопен пишет Фонтане, что высылает ему Прелюдии, и добавляет: «Через пару недель получишь Балладу, Полонезы и Скерцо». Об этих произведениях (то были опусы 38, 39 и 40) Шопен пишет Камиллу Плейелю, указывая ему попутно размер гонорара, который композитор считал желательным получить за их издание<sup>173</sup>. Деловая переписка, видимо, раздражавшая Шопена<sup>174</sup>, продолжалась и тогда, когда он, покинув 13 февраля 1839 г. вместе с Жорж Санд и ее детьми Майорку, остановился на некоторое время в Марселе, пробыв перед этим неделю в Барселоне. 24 апреля Шопен играл на органе во время заупокойного богослужения, которое состоялось в Марселе в связи с прибытием туда — по дороге в Париж — тела Адольфа Нурри<sup>175</sup>, покончившего с собой в Неаполе. В мае, по предложению Жорж Санд, была совершена поездка в Геную. Пробыв там две недели, путники вернулись морем в Марсель, а затем направились в имение Жорж Санд, расположенное в департаменте Эндр (примерно 200 км южнее Парижа). 2 июня Шопен писал Гжимале, что путешествие из Марселя в Ноан длилось неделю и прошло хорошо<sup>176</sup>.

Пребывание на Майорке, в особенности в сырых стенах Вальдемозы<sup>177</sup>, подорвало здоровье Шопена. Несмотря на это, он продолжал работать и в этом «дьявольском месте», и в Ноане, где все еще чувствовал себя плохо<sup>178</sup>. Помимо сочинений, завершившихся на Майорке, Шопен написал в Пальме ми-минорную мазурку оп. 41, № 2, рукопись которой датировал 28 ноября 1838 г.<sup>179</sup> Остальные три мазурки этого опуса, как явствует из письма Фонтане, были созданы летом 1839 г. в Ноане, где Шопен писал и Вторую сонату. Уже давно польские исследователи обратили внимание на то, что «пальмейская» мазурка, как сам Шопен назвал ее в письме к Фонтане, начинается реминисценцией популярной народной песни<sup>180</sup>.

Микетта предполагает даже, что Шопен был автором этой песни, отголоски которой встречаются и во многих других его мазурках<sup>181</sup>. Так или иначе, мелодия эта чрезвычайно близка к поль-

<sup>173</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», стр. 334—336.

<sup>174</sup> Там же, стр. 338.

<sup>175</sup> Там же, стр. 347.

<sup>176</sup> Там же, стр. 349.

<sup>177</sup> Описание этого монастыря см. в кн.: Maria Mirska. Szlakiem Chopina. Warszawa, 1949, стр. 87—122.

<sup>178</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», т. I, стр. 352.

<sup>179</sup> В первом французском издании эта мазурка открывает оп. 41.

<sup>180</sup> См., напр., Henryk Opieński. Chopin. Wyd. drugie. Lwów — Warszawa, 1925, стр. 76.

<sup>181</sup> Janusz Miketta. Mazurki Chopina, стр. 239.

ской народной песенности. И крайне знаменательно, что Шопен, любуясь природой Балеарских островов, создавал такие пьесы, как эта мазурка, работал над балладой, в которой разворачивались образы «Свитезянки», над до-минорным полонезом, где, как считает Яхимецкий, прозвучала зловеще-трагическая реминисценция мелодии полонеза «Witaj, Królu polskiej ziemi», некогда сочиненного Курпиньским в честь Александра I<sup>182</sup>. Взор Шопена блуждал по пейзажам Майорки, но мысли были далеки от них и, думая о судьбах Польши, образы которой возникали в его музыке, он со всей искренностью писал другу: «...земля черна, как мое сердце...»

Три мазурки, сочиненные в Ноане, также свидетельствуют о том, что ни «романтика» Вальдемозы, ни идиллия французской усадьбы не стерли ни одной черты в облике Шопена, творческие стремления которого продолжали оставаться неуклонными. Одним из гениальнейших выражений этих стремлений явилась Соната си-бемоль минор ор. 35, законченная в 1839 и впервые опубликованная в 1840 г., который ознаменовался, следовательно, изданием произведений Шопена, помеченных опусами с 35 по 42 включительно.

Вторая соната принадлежит к числу высших достижений композитора, всей польской музыки и романтического искусства в целом. Примечательно вместе с тем, что образный строй этого произведения не связан ни с интимными переживаниями тех лет, когда созрел замысел сонаты, ни с обильными впечатлениями года ее завершения. Исследователи творчества Шопена обычно подчеркивают, что похоронный марш возник еще в 1837 г. и что, возможно, он первоначально задуман был как вполне самостоятельная пьеса. Действительно, марш этот был написан раньше, чем остальные части сонаты. Но прежде всего нельзя забывать, что французские, английские, немецкие, а также, как видно из текста приведенной нами заметки о фирме Снегирева, и русские издатели охотно печатали сочинения Шопена. А похоронный марш сразу же возник как композиция, значительная по замыслу и масштабам, а не как «листок из альбома» или близкая этому жанру *pièce d'occasion*. Почему же, спрашивается, Шопен не пожелал опубликовать сразу же после написания этот марш, которым, как мы знаем, он безмерно дорожил? Известно даже, что если композитора удавалось упросить сыграть похоронный марш, то исполнение этой музыки настолько волновало его, что он поднимался затем и тотчас же уходил, не будучи в состоянии ни играть что-нибудь другое, ни даже владеть собою настолько, чтобы оставаться хотя бы пассивным участником беседы.

Ответ на поставленный вопрос может быть только один. Шопен рассматривал похоронный марш как эмоциональный итог, драматически завершающий развитие трагедийных образов, быть мо-

<sup>182</sup> J. Jachimiecki. Chopin, str. 134—135.

жет, не вполне отчетливо вырисовывавшихся перед композитором вначале, но постепенно принимавших все более и более рельефные и грозные очертания. Глубоко прав Юзеф Хоминьский, когда, характеризуя первые две части сонаты, говорит далее: «После героической борьбы похоронный марш является уже, очевидно, последним актом драмы...»<sup>183</sup> Мы вправе назвать эту драму, образы которой разворачиваются в сонате Шопена, национальной трагедией.

Обратимся теперь к первой части сонаты, открывающейся кратким вступлением, звучания которого вызывают ощущение буквально микеланджеловской силы.

Это — образ трагически-скорбного, но сдержанного во внешних проявлениях раздумья. Здесь необычайно ярко выступает характерная для Шопена бифункциональность гармонии, являющаяся прямым следствием ее национального своеобразия. Действительно, данный четырехтакт отличается переменностью тонического устоя, каковым в начале является звук *Des*, а в конце *b*. Вторая октава представляет собою одновременно и II повышенную ступень ре-бемоль мажора и IV повышенную (лидийскую кварту) си-бемоль минора, выполняя функцию нижней вспомогательной к его доминанте. В то же время аккорд *des—as—des*<sup>1</sup> содержит звук ре-бемоль, трактуемый и как повторение начального тонического упора и как задержание к квинте доминантсептаккорда основной тональности (си-бемоль минор), сменяющей этот упор. Попутно происходит хроматический сдвиг *as—a*, который необходим для закрепления вводного тона си-бемоль минора. Вместе с тем этот сдвиг создает ощущение переменности квинт (натуральной и повышенной) в параллельном ре-бемоль мажоре, встречающейся, к стати сказать, уже в тактах 46—47 последней прелюдии цикла ор. 28.

Первая тема вначале отличается крайней простотой фактуры и гармонии<sup>184</sup>. Прочно закрепляется тоническая гармония си-бемоль минора, сменяющаяся затем первым обращением септаккорда VII ступени. И в дальнейшем неоднократно встречаются тоникодоминантовые соотношения. Наряду с этим вводятся и элементы переменности (особенно интересны в этом отношении такты 20 и 34 с чередованием мажорной и минорной терций), появляющиеся и в субдоминантовой сфере, в частности — на IV повышенной ступени (например, в такте 21). И если Шуман в свое время утверждал, что «так может начать только Шопен и только он может так закончить: от диссонансов через диссонансы к диссонансам»<sup>185</sup>, то мы сейчас не склонны присоединиться к этой характеристике. Но и в наше время с неослабевающей силой ощущается громадное

<sup>183</sup> *Józef Chomiński, Sonaty Chopina.—«Studia Muzykologiczne», t. II, PWM, 1953, str. 257.*

<sup>184</sup> *Нелишне указать здесь, что подавляющее большинство пианистов играет эту тему в чрезмерно быстром темпе, Шопен предписал исполнять ее Doppio movimento, т. е. лишь вдвое быстрее по отношению к ветупительному Grave.*

<sup>185</sup> *Robert Schumann, Op. cit., S. 205.*

эмоциональное напряжение, воцаряющееся в шопеновской сонате уже с первых тактов.

Достигается это напряжение не столько гармоническими, сколько интонационно-ритмическими и динамическими средствами. Несмотря на то, что в первых трех тактах, начинающихся ремаркой *agitato*, мелодика ограничена тремя первыми звуками си-бемоль минора, уже здесь чувствуется сильное драматическое возбуждение, даже смятение, вызывающее в памяти первую тему соль-минорной симфонии Моцарта (аналогия эта подкрепляется еще и наличием заключительного секстового взлета в 3-м такте моцартовской и шопеновской тем). Немалую роль в экспозиции первой темы сонатного аллегро у Шопена играет динамика. В тактах 17—22 непрерывно чередуются *f* и *p*. Последующее краткое нарастание приводит ко второму изложению темы, характеризующемуся смещением акцентов с первой и четвертой на вторую и пятую восьмые, на которые «надеваются» утяжеляющие их аккорды. Это второе изложение усиливает эмоциональное напряжение, с которым, казалось бы, контрастирует плавное течение второй темы.

Вероятнее всего, здесь правильнее говорить не о контрасте, а о том, что эта простая и возвышенная мелодия дополняет первую тему, прерывая поток образов смятения образами «певучих раздумий». Так назывались в первой половине XVIII в. некоторые «сеполькры» (ит. *sepolcro* — гробница), писавшиеся, например, такими композиторами, как Мича. Его «*Abgesungene Betrachtungen*» (1727) мы вспомнили в связи со второй темой шопеновской сонаты не потому, что здесь можно провести какие-нибудь параллели с текстом кантаты яромержицкого мастера, а потому, что название ее перекликается с раздумьями Шопена о судьбе своей растерзанной родины, которые слышатся в этой кантилене.

Соната Шопена тоже была своего рода «сеполькром», эпиграфом к которому можно было бы поставить приводившиеся нами слова Мицкевича о Польше, положенной в гроб. И ход раздумья второй темы закономерно приводит к яростному взрыву, который слышится в заключительной партии, завершающей экспозицию, повторяющуюся в соответствии с «классическими нормами». В процессе развития этой партии можно отметить тенденцию к нарушению тональной устойчивости. Но вся экспозиция в целом опирается на переменную тонику *b—Des*. И если во вступительных тактах появлению I ступени си-бемоль минора предшествует, как говорилось, тонический упор ре-бемоль мажора, то, в свою очередь, эта последняя тональность, в которой написана побочная партия (в приведенном примере видно, что здесь, так же как во вступлении, чередуются квинты *a—as*), прорезается си-бемоль минором (такты 53—54, 69—70 — с применением двух видов IV ступени).

Разработку этой части по справедливости можно считать чудом композиторского мастерства. Это — мощная волна напряжения, в которой развивается преимущественно материал главной партии.

Ее гневно-вопросительные интонации, приобретающие в начале разработки императивный и мрачный оттенок, появляются в низком регистре, тогда как в среднем регистре время от времени звучит начальный мотив вступления, врывающийся, впрочем, и в бас, где он затем утверждается в тяжелом fortissimo (такты 138—147). Вся разработка представляет собою не просто «gebogene Arbeit» с блистательным раскрытием возможностей, заложенных в тематическом материале, а грандиозное развитие драматических образов экспозиции, образов трагической борьбы, рисующейся в сонате. Преимущественное значение приобретают в разработке ниспадающий ход, взятый из 1—2-го тактов, и взволнованно прерывающиеся мотивы главной партии.

Именно поэтому главная партия (и это становится уже *принципом* шопеновской сонатной формы!) пропущена в репризе, открывающейся побочной партией в одноименном мажоре — *B*: тем самым, тонический устой, включая его переменный эквивалент (см. такты 222—225), сохраняется на протяжении всей части, отличающейся вместе с тем поразительным модуляционным богатством, усиливающим в разработке ощущение напряжения. Последней волной этого напряжения является кода, в которой вновь возникают в басу взволнованные фразы главной партии, тогда как правой руке поручены сильно акцентированные полновзвучные аккорды, постепенно устремляющиеся в верхний регистр. Границы этого восхождения охватывают интервал сексты ( $d^2-b^2$ ), приобретающий такое большое значение в первой части сонаты.

Скерцо, непосредственно следующее в си-бемоль-минорной сонате (так же как и в некоторых поздних бетховенских сонатах) за первой частью, принадлежит к числу наиболее драматичных страниц шопеновской музыки, носящих такое заглавие. Пульсирующие октавы в правой руке чередуются с резко акцентированными аккордами, в правой руке восходящие октавные ходы также заканчиваются ударами аккордов, и ритмическая тревожность в этой части сочетается с массивностью фактуры, подчеркивающей гармоническую напряженность, достигаемую, например, «сталкиванием» октав  $e-es$  в первом такте и в ряде аналогичных мест.

Скерцо, так же как и первая часть сонаты, имеет переменную тонику (в данном случае  $es-Ges$ ), но компоненты ее появляются в ином порядке, чем в первой части, т. е. в начале — минорный, а затем мажорный. Мажорным тоническим устоем скерцо и заканчивается. Существенно важным для модуляционного развития этой части сонаты следует считать сохранение устоя  $Ges$  с изменением наклона, приводящим к появлению тональности  $fis (= ges)$ . Чередование доминантсептаккорда и тонического трезвучия этой тональности (такты 32—34 и аналогичные им) сопровождается чередованием восходящей и нисходящей кварт, впервые появляющимся еще в конце приведенного нами примера, а в тактах 35—37 образуется фанфарная последовательность звуков ре-мажорного то-

нического трезвучия. Эмоциональное значение ее весьма велико, ибо она звучит как призыв, врезающийся в вереницу драматических образов.

В отношении тектоническом здесь важно подчеркнуть, что последующий ход параллельных секстаккордов приводит к тонике ре мажора и к немедленному переходу ее в секстаккорд трезвучия на II пониженной ступени, многооктавный унисон которой акцентирована затем в начале такта 41. Это и есть *ми-бемоль*, т. е. один из компонентов переменного тонического устоя всей части, которая, так же как и первая, отличается прочностью этого устоя. Его второй компонент (*Ges*) приобретает преобладающее значение в средней, медленной части скерцо, окрашенной в лирические тона. Но и здесь появляются (в тактах 144—160) пассажи в низком регистре, тающие в себе скрытую тревогу, которая прорывается затем в октавных ходах, подготовляющих возвращение первой темы.

Третья часть сонаты — «последний акт драмы», по выражению Хоминьского<sup>186</sup> — сочетает в себе различные элементы выразительности и изобразительности. На первый план выдвигается здесь размеренная поступь похоронного марша, подчеркиваемая пунктирным ритмом верхнего голоса. Весь первый раздел (если не считать последнего аккорда в такте 14) построен на чередовании гармоний I—VI<sub>6</sub> и отличается скорбной торжественностью, подчерки-

ваемой колоритом басовых аккордов, имеющих характер сумрачного колокольного перезвона, как это уже не раз отмечалось в музыковедческой литературе<sup>187</sup>. И ритм этого перезвона сливается с ритмом погребального шествия, вызывая до ужаса осязаемое чувство тяжести.

«Колокола под самым потолком пудовым помавают языком», — так перевел одну из строк стихотворения Жана Мореаса мастер аллитерационной звукописи Владимир Маккавейский. Но в «колокольной» поступи шопеновского похоронного марша возникает не только такое «весомое» ощущение мерно бьющих гигантских колоколов, а и чувство неизбывной тяжести, налегшей на сердце человека. Величавая монотонность перезвона в басу, заунывность средних голосов и очертания мелодии в верхнем голосе — все это не только рисует картину траурного кортежа, а и, прежде всего, раскрывает состояние человека, оплакивающего родину.

В начале марша определяется переменность его тоники, содержащей те же компоненты, что и тоника первой части сонаты (*b—Des*), причем оба они появляются и в элегически-кантиленном

<sup>186</sup> Напомним, что еще А. Г. Рубинштейн называл Вторую сонату Шопена драмой. См. А. Рубинштейн. Указ. соч., стр. 97.

<sup>187</sup> Некоторые пианисты школы Бузони, в частности Г. Н. Беклемишев и Эгон Петри, а по их словам, и сам Бузони, иногда брали эти басовые аккорды на четных долях октавой ниже, основываясь на том, что именно так играл похоронный марш Лист, утверждавший, что такое изменение, еще сильнее оттеняющее «колокольность» звучности, делал и сам Шопен в последние годы жизни.

среднем эпизоде марша. «Это не марш принял тональность крайних частей, а, наоборот, тональный облик обрамляющих его частей оказался обусловленным выбором тональности марша», — справедливо указывает Хоминьский<sup>188</sup>. Нужно согласиться также и с замечаниями этого вдумчивого польского исследователя, который, касаясь хронологии создания частей шопеновской сонаты, пишет: «Только на первый взгляд такой путь формирования цикла может показаться странным. В дни великой национальной скорби, после утраты независимости и неудач освободительных порывов, создание прежде всего похоронного марша сделалось внутренней потребностью композитора»<sup>189</sup>.

Хоминьский замечает далее, ссылаясь на суждение Лейхтентритта, что похоронный марш Шопена признан наиболее выдающимся произведением данного жанра, наряду с маршем из «Саула» Генделя, маршами из сонаты ор. 26 и Третьей симфонии Бетховена<sup>190</sup>. Нам кажется, однако, что шопеновский марш в силу своей поистине потрясающей выразительности, рожденной трагическими событиями, стимулировавшими его создание, занял совсем особое, исключительное место не только в музыкальной литературе, но и в жизни человечества, ибо в часы прощания с близкими нам, дорогими и почитаемыми людьми мы не можем найти более возвышенного, более прекрасного и более трагического воплощения чувства скорби, чем это великое творение искусства, которое по эмоциональной силе можно поставить рядом только с моцартовским Реквиемом.

А. В. Луначарский, считавший похоронный марш «своего рода Монбланом музыкальных Альп», созданным Шопеном тогда, когда он «оплакивал свою родину, хоронил свои надежды», писал: «Острота личных переживаний, страстный крик индивидуальной изболевшейся души здесь гармонично смешивается с колоссальным коллективным горем, траурным потоком массовой печали. Шествие разворачивается, исполинское и черное, длинные вереницы людей с поникшими головами, хоронящих самое дорогое, объединенных одним чувством безотрадного горя, но в то же время людей гордых, идущих к могиле ровным и сильным шагом, мужественно встречающих сразивший их надежды удар. И вдруг черная пелена разрывается. Луч солнца падает сквозь тучи. Что-то загорается в черных глубинах сердца, во что-то еще верится, какое-то умиление сжимает горло, и почти сладкие слезы выступают на глазах. Кто-то поет грустно и просто — она ничего не обещает, она таинственна, эта песня, но она утешает почему-то. Однако клубящиеся громады черных туч вновь скрывают беглый луч солнца. И опять, надрываясь, звучит сумрачная похоронная музыка, и опять холод-

<sup>188</sup> Józef Chomiński. *Op. cit.*, str. 156.

<sup>189</sup> Там же, стр. 155.

<sup>190</sup> Там же, стр. 157.

ные с виду, сдержанные в движениях, проходят титаны, со смертью в сердце, за гробом самого для них дорогого»<sup>191</sup>.

«Ночным веянием ветра над гробами на кладбище» назвал Рубинштейн финал сонаты Шопена<sup>192</sup>. Сам Шопен, упоминая об этой части в письме к Фонтане, охарактеризовал ее уменьшительным словом: „finalek niedługi”<sup>193</sup>. Действительно, продолжительность исполнения этого финала крайне невелика — примерно одна минута<sup>194</sup>. Но зато идейно-художественное содержание данного финала — эпилога сонаты — в высшей степени значительно. Конечно, Рубинштейн, который был одним из гениальнейших исполнителей шопеновской сонаты, очень чутко отметил образную связь финала с похоронным маршем. Однако очень важно вместе с тем подчеркнуть, что в заключительной части сонаты конденсируется громадная потенциальная энергия и что кончается эта часть не замиранием, а ударами fortissimo.

Бесспорно правы те исследователи, которые указывают на общность фактуры финала сонаты и прелюдии ми-бемоль минор: в обоих случаях имеется налицо непрерывное октавное удвоение мчащихся в быстром темпе (о сомнительности оксфордского исправления темпа прелюдии мы уже говорили) фигураций. В финале эти интонации гораздо сложнее, чем в прелюдии. Путем постепенно увеличивающегося разбега секстовые взлеты, настойчиво повторяющиеся в первых тактах, сменяются сложными ходами, содержащими более широкие интервалы, включая уменьшенную октаву<sup>195</sup>, причем эти взлеты чередуются с ниспадающими ходами на уменьшенную септиму, повторяющими первую фразу интродукции к первой части сонаты (*des—e*).

Ритмическое напряжение сочетается с гармоническим, которое достигается путем не только применения диссонирующих интервалов, но и резких модуляционных сдвигов, образцом которых может служить приведенный пример. Но ориентация на тонический устой сохраняется, возрастая в заключительных тактах. И чем глубже мы изучаем финал сонаты, тем больше осознаем закономерность его построения, выражающуюся не только в двухчастности (начиная с такта 39, т. е. приблизительно в середине всей части, насчитывающей 75 тактов, повторяется изложение первых тактов). И хотя Шуман был ошеломлен этой частью, «лишенной мелодии и радости», и даже позволил себе сказать, что «это — не музыка», он все же ощутил здесь присутствие какого-то «ужасающего духа»<sup>196</sup>. На сей раз великий немецкий композитор не понял, что

<sup>191</sup> А. В. Луначарский. *В мире музыки*, стр. 41.

<sup>192</sup> А. Г. Рубинштейн. *Указ. соч.*, стр. 97.

<sup>193</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 353.

<sup>194</sup> У К. Н. Игумнова она достигала лишь 56 секунд, у Иосифа Гофмана минуты с четвертью.

<sup>195</sup> В дальнейшем (такты 34—36) встречаются скачки на малую ноту.

<sup>196</sup> Robert Schumann. *Op. cit.*, S. 207.

этот «ужасающий дух» был духом вольности непокоренного польского народа, который был прославлен тем же Шуманом, не побоявшимся заявить, что русское самодержавие должно опасаться «пушек, укрытых в цветах» шопеновской музыки. Теперь в этой музыке появились не только цветы, но и тернии мученического венца, в ореоле которого видел Шопен свою родину.

Баллады, полонезы, этюды, мазурки, прелюдии, экспромты, скерцо, песни, наконец, соната — все эти произведения, созданные в 30-е годы, позволяют нам представить себе духовный облик Шопена. Известную роль в его жизни играли «заботы суетного света», подчиненные требованиям парижского beau monde'a, к которому внешне принадлежал великий польский музыкант. Он бывал в салонах знати и творческой интеллигенции, он принимал людей у себя, в элегантно обставленной квартире, он был безупречно одет, говорил на нескольких языках (в немецком Шопен совершенствовался в Вене под руководством специально приглашенного преподавателя), мастерски владел искусством того, что англичане называют table talk (застольной болтовней) и как никто другой умел «возбуждать улыбку дам огнем неожиданных эпиграмм». Ему часто приходилось играть в интимном кругу, он имел репутацию одного из лучших музыкантов Парижа и превосходного, чуткого педагога.

И была еще личная жизнь, в которой появлялись то Дельфина Потоцкая, то Мария Водзиньская — «как мимолетное виденье, как гений чистой красоты». Но ореол вокруг этого гения быстро померк, и Шопен понял, чего стоит любовь Марии, вышедшей замуж за Юзефа Скарбка ровно через год после того, как первые экземпляры Сонаты си-бемоль минор легли на письменный стол композитора. И горькая усмешка кривила через несколько лет после этого губы смертельно больного Шопена, когда он узнал, что Мария, которую когда-то связала с ним *szaga godzina*, предприняла скандальный бракоразводный процесс, не постеснявшись представить суду неопровержимые доказательства того, что она так и не стала фактической женой графа. Незадолго до смерти Шопена она вышла замуж за Владислава Орпишевского. Он не был ни композитором, ни поэтом, но владел земельной собственностью, отличался крепким здоровьем и удивительной хозяйственностью. Дрезденская роза и письма Водзиньских продолжали храниться в пакете с надписью «*Moja bieda*». Но иллюзии покидали Шопена. Оставались Ноан и его обрюзгая, эксцентричная владелица, жизнь которой представляла собой череду поз — она была то демоном-искусителем, то борцом за эмансипацию женщин, то классиком французской литературы, то ниспровергателем устоев брака (в этой области праправнучка электора саксонского достигла наибольших успехов). Были и другие позы у Жорж Санд, изображавшей, например, «ангела-хранителя» Шопена перед его друзьями и описывавшей им свое «самопожертвование». Во многом ей удалось убедить и самого Шопена, который, подобно Моцарту, был доверчив, как ре-

бенок. А древняя восточная мудрость гласит, что нет большего преступления, чем обмануть или обидеть ребенка.

Не остановившись перед тем, чтобы уничтожить адресованные ей письма Шопена, завладев благодаря Александру Дюма-сыну своими письмами к великому композитору и также уничтожив их, Жорж Санд решила, что она может представить свои отношения с Шопеном так, чтобы возвысить, облагородить себя и унижить его. Версия о ее самоотверженной любви к якобы мучившему ее своими капризами мастеру была создана Жорж Санд еще тогда, когда между ней и Шопеном существовала близость. Немало времени понадобилось для того, чтобы лживость этой версии сделалась очевидной.

А между тем еще Лист в книге, изданной при жизни Жорж Санд, весьма недвусмысленно обвинил ее в том, что именно она была причиной безвременной смерти Шопена: «...взор устремлен был на него... и заставил его упасть в свои сети! Можно было думать тогда, что эти сети тончайшего золота и усеяны прекраснейшими перлами! Но каждая в них петелька была для него темницей, где он себя чувствовал связанным узами, пропитанными ядом; отравы не коснулась его гения, но снесла его жизнь и слишком рано отняла его от мира, родины, искусства»<sup>197</sup>.

Войцех Гжимала, один из ближайших друзей Шопена, также считал, что Жорж Санд, «которая отравила все его существование»<sup>198</sup>, была виновницей гибели Шопена. «Ядовитым растением» называл ее Вильгельм Ленц, ученик Шопена, до глубины души возмущавшийся тем, как нагло, высокомерно и пренебрежительно обращалась Жорж Санд с Шопеном даже в присутствии посторонних.

Но время шло, и после смерти Шопена люди, встречавшиеся с Жорж Санд, помогли ей понять то, о чем она до тех пор не догадывалась: что человек, которого она свела в могилу, был гением. Тогда-то в своих беседах, письмах и мемуарах Жорж Санд начала усиленно «вспоминать», что подавляющее большинство произведений Шопена было создано под впечатлением его любви к ней, их незабываемых совместных переживаний, идиллий в Ноане.

Если Лист писал, что Жорж Санд «предала мужчин позору большему, чем унижение женщин Дон-Жуаном»<sup>199</sup>, то нужно сказать, что никто не опошлял чувства любви больше, чем автор «Луcreции Флориани» — недостойного пасквиля на Шопена. Что же касается произведений Шопена, вдохновлявшегося якобы своим чувством к Жорж Санд, то, как оказалось, память писательницы настолько изменяла ей, что она относила к числу этих произведений даже такие, которые были написаны до знакомства с ней.

<sup>197</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 325.

<sup>198</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 462.

<sup>199</sup> Ф. Лист. Указ. соч., стр. 329.

Друзья Жорж Санд помогали ей фальсифицировать биографию Шопена. Сколько раз, например, мы читали о музыкальных вечерах в Ноане, где Жорж Санд якобы устроивала встречи Шопена с Листом и Полиной Виардо. Эти вымышленные рассказы перекочевывали в книги о Шопене со страниц «Воспоминаний»<sup>200</sup> Шарля Роллина, брата Франсуа Роллина, одного из любовников Жорж Санд. Мы знаем, однако, что Лист не бывал в Ноане после 1837 г. и не встречался там ни с Шопеном, ни с Полиной Виардо. А изобилующие выдумками «Воспоминания» были напечатаны с ведома Жорж Санд, которая в ответ на вопрос своей невестки, как можно было допустить издание этой «кучи глупостей» (*un tas de bêtises*), сказала: «Ему так нужны были деньги...»<sup>201</sup>

Но деньги нужны были не только Шарлю Роллина. Через 12 лет после появления его «Воспоминаний» Антоний Водзиньский, племянник Марии, которая была когда-то невестой Шопена, продал парижскому издателю Кальману Леви рукопись своей книги «Три романа Фридерика Шопена» (*Les trois romans de Frédéric Chopin*). И не один биограф Шопена доверчиво обращался к этому «источнику», ставшему одной из литературных сенсаций Парижа. А между тем Юзефа Косьцельская, родная сестра Марии Водзиньской, засвидетельствовала, что книга эта представляет собой нагромождение вымышленных фактов и что возникли они лишь в воображении автора, рассказам которого нельзя верить даже тогда, когда он говорит о поездках в Служево собственного отца — Феликса Водзиньского — вместе с юным Шопеном<sup>202</sup>.

Следует считать глубочайшим заблуждением все попытки биографов Шопена преувеличить значение роли Жорж Санд в жизни композитора, так же как и вообще роли его французского окружения. Мы далеки от какой бы то ни было тенденции допустить мысль о национальной ограниченности Шопена. Мы хотим лишь подчеркнуть его высокое национальное достоинство и самосознание, благодаря которому он никогда не переставал чувствовать неразрывность связи с родным народом, его судьбами и его древней культурой, которую именно Шопен вместе с Мицкевичем и Словацким поднял до классических высот в первой половине XIX в.

Мы уже говорили об идейно-эмоциональных стимулах творчества Шопена, обусловивших содержание его музыки, и старались показать своеобразие применявшихся и развивавшихся им средств выразительности, которые вызывали раздражение некоторых критиков. В начале 30-х годов берлинский критик Людвиг Рельштаб (1799—1866) не раз отрицательно высказывался о произведениях Шопена, причем суждения эти из-за тяжеловесности рельштабовского юмора звучали порой как издевательство. По поводу этюдов оп. 10 Рельштаб писал, например, что их опасно играть, если по-

<sup>200</sup> Впервые опубликованы в Париже в 1874 г. («Temps»).

<sup>201</sup> *Edouard Ganche, Frédéric Chopin, p. 259—260.*

<sup>202</sup> *Ferdynand Hoesick, Słowacki i Chopin, str. 132—133.*

близости нет опытных хирургов, которые смогут спасти пальцы, изуродованные исполнением шопеновских этюдов<sup>203</sup>. Еще раньше, рецензируя мазурки ор. 7, Рельштаб сокрушался по поводу «терзающих слух диссонансов» и упрекал Шопена в том, что он применяет «самые странные тональности, самые неестественные построения аккордов, самую неестественную аппликатуру — лишь бы только создать впечатление необычайной оригинальности». С присущей ему наглостью Рельштаб дошел до того, что написал в конце своей «рецензии» (если можно здесь применить это слово): «Если бы господин Шопен показал эти сочинения какому-нибудь мастеру, то, несомненно, тот разорвал бы их в клочки и швырнул ему под ноги, что мы символически и делаем»<sup>204</sup>.

Двадцатичетырехтомное брокгаузовское издание статей Рельштаба никто не рвал на клочки: автора этих писаний попросту забыли, а вспоминают его преимущественно тогда, когда хотят в качестве примера назвать имя какого-нибудь злобного и невежественного критика. Видимо, Рельштаб начал понимать неприглядность положения, в каком он очутился, разойдясь во мнениях с Листом, Шуманом, Мендельсоном, Берлиозом и другими великими мастерами, которые публично заявляли о гениальности польского мастера. Во всяком случае уже в 1835 г. Рельштаб снисходительно посоветовал немецким пианистам «публично исполнять сочинения гг. Герца, Калькбреннера, Шопена...»<sup>205</sup> Но поучать Шопена он не переставал.

Однако музыкальный язык Шопена, казавшийся столь необычным на Западе, был не только мишенью для насмешек критиков типа Рельштаба. В записках Мошелеса<sup>206</sup>, где неоднократно упоминается имя Шопена, встречаются восторженные, хотя и не очень глубокие, отзывы о национальной самобытности и поэтичности его сочинений, но вместе с тем и критические замечания по поводу модуляций, «по-дилетантски жестких», как выразился в одном месте Мошелес. Правда, в 1839 г., когда Мошелес познакомился с Шопеном в Париже и впервые услышал его игру, знаменитому пианисту, ставшему вскоре другом Шопена, пришлось признать, что эта пресловутая «жесткость» исчезает в авторском исполнении музыки, с таким трудом поддающейся истолкованию путем применения традиционных классических норм.

Автограф первого из трех фортепьянных этюдов Шопена, опубликованных в сентябре 1840 года без обозначения опуса, содержит пометку Мошелеса, с гордостью указавшего, что этот этюд (так же, как и два остальных) был сочинен Шопеном специально для обширного руководства к изучению фортепьянной игры «La Méthode des Méthodes des Pianistes», т. е. для издания, которое было

<sup>203</sup> «Iris», 31 января 1834 г., Jahrgang V, № 5.

<sup>204</sup> Там же, 12 июля 1833 г., IV, № 28.

<sup>205</sup> Там же, 24 июля 1835 г., VI, № 30.

<sup>206</sup> «Aus Moscheles Leben», Bd. I—II, Leipzig, 1872—1873.

задуманно в конце 30-х годов XIX в. Мошелесом совместно с Фетисом.

Все три этюда (фа минор, ре-бемоль мажор и ля-бемоль мажор) в полной мере отмечены именно теми чертами своеобразия шопеновского стиля, которые до этого вызывали нарекания Мошелеса. Необычайное богатство мелодии, гармонии и фортепьянной фактуры выделяют эти произведения среди множества этюдов, создававшихся в то время другими авторами. Тонко обыгрываемые элементы переменности, обусловленные той национальной самобытностью ладовой основы, которую на Западе многие музыканты попросту не понимали, — налицо во всех трех этюдах.

Пресловутое «переченье» сочетается в фа-минорном этюде с большим размахом диапазона, в котором развертывается напевная мелодическая линия. Как в этом, так и в двух других этюдах Шопен применяет смелые полиритмические сочетания, причем именно благодаря этому добивается самостоятельности голосов, функции которых в среднем и нижнем регистрах, несмотря на гомофоническую, казалось бы, фактуру, зачастую выходят за пределы ритмического и гармонического сопровождения.

Примерно к этому же времени относится усиление интереса Шопена к теоретическим проблемам полифонии. Как полагают биографы композитора, к лету 1841 г. относится его письмо, в котором он просит Юльяна Фонтану непременно прислать в Ноан «Курс контрапункта и фуги» (*Cours de Contrepoint et de Fugue*), а также, если удастся найти, и курс жившего в Париже немецкого композитора и теоретика Иоганна Георга Кастнера (1810—1867) — «*Théorie abrégée du Contrepoint et de la Fugue*»<sup>207</sup>.

7 апреля 1849 г., — следовательно, совсем незадолго до смерти Шопена, — Делакура сделал запись в своем дневнике о прогулке и беседе с Шопеном. «Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно fuga является как бы чистой логикой в музыке и почему изучить фугу — значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке...»<sup>208</sup> Изучать фугу Шопен, как мы знаем, начал еще в юные годы под руководством вначале Живного, а затем Эльснера, по заданию которого он писал фуги в Главной школе музыки. Именно к числу этих учебных работ, «возникших в классе композиции Эльснера, а может быть, еще раньше», предположительно относит Яхимецкий<sup>209</sup> ля-минорную фугу Шопена, которую обходят полным молчанием многие его биографы.

Первое упоминание об этой фуге мы находим в относящемся к первой половине 1850 г. письме Джейн Стирлинг, которая, изве-

<sup>207</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 21, 478. Первое издание учебника Керубини вышло в Париже в 1835 г., учебник Кастнера был издан в 1839 г.

<sup>208</sup> «Дневник Делакура». М., 1950, стр. 156.

<sup>209</sup> Z. Jachimcki. Op. cit., str. 288.

щая Людвигу Енжеевич о том, что Франком просматривает сочинения Шопена, оставшиеся в рукописи, замечает: «Фуга не представляет большой ценности. Франком убежден, что она только переписана его рукой и является произведением не его, а Керубини»<sup>210</sup>. Это сообщение звучит, конечно, очень странно. Если Франком считал, что фуга ля минор принадлежит Керубини, то непонятно, почему он так пренебрежительно отозвался о произведении, якобы созданном таким признанным мастером контрапункта.

В 1898 г. фугу ля минор в качестве произведения Шопена впервые опубликовала пианистка Наталия Янота (1856—1932)<sup>211</sup>, ученица Клары Шуман, Брамса и Марцелины Чарторыской, ученицы Шопена, в руках которой находилась его рукопись, положенная в основу публикации Яноты, внесшей в свое издание ряд крайне неудачных изменений шопеновского текста (октавные удвоения, тремоло в басу и т. п.). Переиздавалась эта фуга (ошибочно отнесенная в обоих изданиях монографии Яхмеевского к числу неопубликованных произведений Шопена) и в последующие годы.

В первом издании своей книги о Шопене (1947) Артур Хэдли, основываясь, видимо, на мнении Франкома, сообщенном Джейн Стирлинг сестре композитора, не включил фугу ля минор в список произведений Шопена, ограничившись замечанием: «Существует свидетельство (There is evidence), что фуга, опубликованная под именем Шопена, была сочинена Керубини». Фраза эта осталась и в последующих изданиях монографии Хэдли, включая и третье издание 1953 г.<sup>212</sup> (надо полагать, по недосмотру автора), хотя уже в 1948 г. он, обращаясь в редакцию одного из польских журналов, писал: «Возможно, некоторым из ваших читателей интересно будет узнать, что фуга, приписываемая Керубини, хотя она и была опубликована под именем Шопена, безусловно является произведением польского мастера. Изучение рукописи, которую я приобрел, не оставляет в этом никакого сомнения»<sup>213</sup>.

К такому же выводу пришел и польский исследователь Януш Микетта, которому Хэдли прислал фотокопию рукописи Шопена<sup>214</sup>, положенную затем в основу издания этого произведения. «Автограф Фуги весьма тщателен и отчетлив, но в нем все-таки имеются довольно многочисленные изменения и поправки; некоторые из них могли быть вызваны ошибками при переписке, но есть и такие, которые свидетельствуют о намеренной, продуманной переделке текста. Это является еще одним доказательством того,

<sup>210</sup> M. Karłowicz. *Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, str. 346.

<sup>211</sup> Уроженка Варшавы, Янота большую часть жизни провела в Германии и Англии, где занималась исполнительской, педагогической и творческой деятельностью, перевела на английский язык одну из работ Клециньского о Шопене (*Chopin's Greater Works*, L., 1896; New York, 1898).

<sup>212</sup> Arthur Hedley. *Chopin*, p. 193.

<sup>213</sup> «*Ruch Muzyczny*», 1948, № 23-24, str. 26.

<sup>214</sup> Janusz Miketta. *Fuga a-moll Fryderyka Chopina*. — «*Księga pamiątkowa ku czci profesora Adolfa Chybińskiego*». PWN, 1950, str. 249.

что Фуга — подлинное произведение Шопена, но отнюдь не копия чужого произведения, как утверждали некоторые», — пишут Людвик Бронарский и Юзеф Турчиньский — комментаторы Полного собрания сочинений Шопена под редакцией Падеревского<sup>215</sup>.

Микетта, считающий, что этот полифонический опыт «не удался Шопену»<sup>216</sup>, полагает, что fuga ля минор возникла, вероятно всего, в Ноане в 1841 г. или немного позже, т. е. тогда, когда он, судя по письму к Фонтане, особенно заинтересовался проблемами контрапункта. Впрочем, Микетта вспоминает, что еще в августе 1839 г. Шопен писал тому же Фонтане: «Ничего не делая, я вношу исправления в парижское издание Баха, правлю не только ошибки гравера, но и ошибки, указанные (akredytowane) теми, которые якобы понимают Баха (я не претендую на то, что понимаю лучше, но уверен, что иногда угадываю)»<sup>217</sup>.

Вот еще один пример поразительной скромности Шопена, который был тогда, когда писал эти строки, мастером с мировым именем, еще одна как бы вскользь брошенная фраза, привлекающая пристальное внимание исследователя. От слов, сказанных Шопеном в беседе с Делакура, эту фразу отделяет целое десятилетие. А еще раньше, чем Шопен начал корректировать парижское издание Баха в Ноане, он, описывая Фонтане в декабре 1838 г. свою келью в Вальдемозе, назвал имя только одного композитора, произведения которого были взяты в эту келью, — имя Баха<sup>218</sup>. Итак, вправе ли мы говорить о каком-то ограниченном периоде интереса, проявлявшегося Шопеном к Баху, имя которого служит синонимом контрапунктического мастерства?

Но как бы Шопен ни восторгался тем или иным великим мастером, он никогда никому не подражал. Он искал новых путей, отвечавших его представлению о национально-самобытном искусстве, и ля-минорная fuga в этом отношении представляет особый интерес, как творческий опыт мастера, существенно отличающийся от всех других его произведений.

В конце своей работы о фуге ля минор Януш Микетта приходит к следующим выводам:

«1) Фуга ля-минор является подлинным произведением Шопена;

2) она имеет характер эскиза, набросанного Шопеном единственно и исключительно в качестве опытной записи (jako próbna notatka), с целью практической ориентации в технике писания фуги;

3) несовершенное построение (wadliwa konstrukcja) самой темы затруднило Шопену, и так не обладавшему способностью создания

<sup>215</sup> Т. XVIII, второе издание (1959), стр. 73.

<sup>216</sup> Указ. соч., стр. 248.

<sup>217</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 353—354.

<sup>218</sup> Там же, стр. 332.

крупных имитационно-полифонических форм, правильное применение элементарной схемы двухголосной фуги...»<sup>219</sup>

Так как суждения, высказанные в третьем пункте выводов Микетты, отражают достаточно распространенное мнение о пресловутой «полифонической беспомощности» Шопена, то нам представляется необходимым сделать несколько замечаний.

Прежде всего крайне рискованно говорить об отсутствии тех или иных «способностей» у великого мастера, гениальность которого неоспорима. В своих произведениях Шопен создал непревзойденные образцы полифонии подголосочного типа, наиболее отвечающие концепции и построению этих произведений в целом. Ни одной неудачной попытки «создания крупных имитационно-полифонических форм» мы у Шопена не знаем. Следовательно, речь может идти только о том, какие жанры он *избирал*, а не о том, какие были в пределах его «способностей».

Если бы Шопен захотел написать фугу на тему, отвечавшую традиционным нормам «совершенного построения», то вряд ли можно допустить, что он не справился бы с этим. Но такой задачи он и не ставил перед собой. Можно согласиться с Микеттой, что фуга ля минор была творческим опытом (может быть, даже не единственным) и что попытка Яноты превратить ее в концертную пьесу была неудачной. Но очень важно попытаться понять, какие же цели преследовал Шопен, предпринимая этот опыт.

Вероятнее всего, польский мастер, подобно Богуславу Черногорскому и Глинке, стремился к контрапунктическому сочетанию «поющих голосов», насыщенных национально-своеобразными песенными интонациями. Избирая форму реального ответа (*a—e*), Шопен применил повышенный вводный тон доминантовой тональности, вторгшийся как лидийская кварта в хроматизированный ля минор. Особенно интересно то, что благодаря такой форме ответа обе фразы, проходящие во 2-м и 3-м тактах темы, буквально воспроизводятся в ответе, но в обратном порядке (такты 8—9). Это не «несовершенное построение», а скорее, контрапунктическая изысканность, введенная Шопеном, конечно, не в качестве «ричеркатного» приема, а с целью закрепления интонаций, содержащихся в обеих фразах.

Нетрудно заметить также, что все развитие фуги основано на «распевании» этих интонаций, в частности, нисходящей последовательности звуков минорного трезвучия. Мелодической вершине этой последовательности предшествует верхняя вспомогательная, создающая секстовое соотношение с нижним звуком. Ощущение «секстовости» создают и появляющиеся затем излюбленные шопеновские ходы ниспадающих звуков квартсекстаккордов, воспринимающиеся как развитие заключительных интонаций отмеченных нами двух фраз темы. И вся фуга отличается интонационным

<sup>219</sup> Janusz Miketta. *Fuga a-moll Fryderyka Chopina*, str. 225.

единством и цельностью. Если бы смерть не унесла Шопена тогда, когда он достиг вершин мастерства, то, быть может, в списке его сочинений появились бы и крупные полифонические формы, которые открыли бы и в этой области новые горизонты на пути развития музыкального искусства.

Для Шопена нормами были не учебники генерал-баса и контрапункта, общепринятые на Западе, а принципы, неотъемлемые от ритмо-интонационного строя его музыки, утвердившегося в мелодике, полифонии, голосоведении, в гармонических комплексах, их последовательностях, а значит, и в сменах тональностей. Элементы переменности, почерпнутые из народных истоков, придали особое своеобразие и обаяние мелодиям Шопена и гармониям, в которые проникли эти элементы, обусловившие, в частности, структуру альтерированных аккордов и характер модуляционных средств. Наличием этих элементов объясняется и выведившее из себя Рельштаба и подобных ему критиков «перечень» в музыке Шопена, возникавшее в результате того глубоко продуманного применения натуральных и альтерированных ступеней (чаще всего — IV) в разных голосах, о котором мы уже неоднократно говорили. Казавшиеся необычными, «жесткими», «терзающими слух», гармонии были прямым следствием «развертывания» ладов на народно-национальной основе, их гениального и закономерного обогащения.

Такое новаторство не могло не встретить ожесточенного противодействия со стороны консервативных и реакционных кругов. А Шопен был смелым и мужественным новатором, и порой, судя по отзыву о Второй сонате, даже Шуман не все понимал в его творческих исканиях, выдержавших, как мы знаем, испытание временем и воспринимающихся в наше время уже как классическая закономерность. Но — подчеркнем это еще раз — речь идет не об экспериментах в области формы, гармонии, мелоса и ритмики, а о средствах воплощения высоких концепций. «Векам завещает он замысл глубокий», — эти слова Веневитинова в полной мере могут быть отнесены к Шопену.

И все, что мы знаем о жизни Шопена, все, что мы можем почерпнуть из его творчества, свидетельствует о непрерывно крепнувших связях композитора с его родиной, о том, что все более и более глубокими становились размышления мастера о ее судьбах и образы, в которых воплощались эти размышления и события тех лет.

Шопен вошел в историю музыки как величайший представитель того направления, которое принято называть романтическим. Но именно творчество Шопена показывает, насколько ошибочно встречающееся у многих авторов противопоставление романтизма и реализма.

Принято считать, что Мицкевич окончательно утвердился на реалистических позициях лишь в «Пане Тадеуше», хотя в выс-

шей степени странным было бы отрицать реалистические устремления поэта, проявившиеся в его ранних произведениях. Разве не реалистичен замысел «Гражины» как поэтического изложения думы о народной героине? Народность песни о Гражине с особенной силой подчеркивается в последнем четверостишии поэмы, а разве можно народность противопоставлять реализму?

Романтическая приподнятость не исключает наличия реалистической основы художественного произведения, и нужно согласиться с А. А. Соловцовым, который пишет: «Шопен, вероятно, единственный из художников его времени, которого с равным правом можно считать и романтиком и реалистом. В романтизме Шопен взял только лучшее, подлинно прогрессивное, подлинно реалистическое»<sup>220</sup>. Оставаясь, по выражению Рубинштейна, «эоловой арфой польского восстания», Шопен — этот завсегдатай парижских салонов, каким его любят изображать авторы занимательных биографий, — сделал главным героем своих произведений польский народ, собрав воедино черты его облика в музыке этих произведений, относящихся к самым различным жанрам.

К тому времени, когда Шопен приступил к работе над похоронным маршем, которому суждено было стать эмоциональным центром трагической концепции Второй сонаты, уже был поставлен в Петербурге «Иван Сусанин». То был первенец той славянской оперы, о которой мечтали не только русские, но и поляки и чехи. И главным действующим лицом этой оперы оказался русский народ, кровью одного из лучших своих сынов окропивший снега костромских лесов во имя национальной независимости грядущего величия. Возможно, что музыкальный язык «Сусанина» ужаснул бы не только Рельштаба, но и Мошелеса, принадлежавшего, видимо, к числу тех музыкантов Запада, которые не понимали своеобразия и значения славянской музыки, завоевавшей мировое признание.

Известно, что когда Серов восхищался «чудесною и столько драматическою красотою одной модуляции в глинканской «Песне Маргариты», Глинка сказал ему: «У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка»<sup>221</sup>. Нет надобности останавливаться на частном случае, о котором рассказывает Серов. Гораздо важнее подчеркнуть, что в творчестве основоположников русской, польской, а позже и чешской музыкальной классики неизменно проявлялась общность, ощущающаяся не только в средствах выразительности, почерпнутых из народных истоков, но и в идейной направленности произведений мастеров, стремившихся запечатлеть высокий строй чувств и стремлений братских славянских народов.

<sup>220</sup> А. Соловцов. Фридерик Шопен, стр. 187.

<sup>221</sup> А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи. Музгиз, 1950, стр. 163.

Если на Западе говорили о «дилетантски-жестких» модуляциях Шопена и вообще с настороженностью относились к его новаторству, перед которым, впрочем, преклонялись некоторые крупнейшие мастера, то в России, Чехии и Словакии творчество великого польского композитора еще при его жизни завоевало безоговорочное признание, а затем и всенародную любовь.

Это относится, в частности, к дошедшим до нас высказываниям Глинки, Балакирева, а впоследствии Чайковского, Римского-Корсакова, Лядова, Рахманинова и Скрябина, собранным в цитированной уже работе С. А. Семеновского о русских знакомых и друзьях Шопена. Количество этих высказываний можно было бы без труда умножить, основываясь хотя бы на материалах русской периодической прессы.

## ПОСЛЕДНИЕ БАЛЛАДЫ, СОНАТЫ БОЛЬШИЕ ПОЛОНЕЗЫ И ФАНТАЗИЯ



Весь 1840 год и первые месяцы следующего года Шопен провел в Париже. Эпистолярных материалов, относящихся к этому времени, до нас дошло очень мало. Как всегда, композитор переписывался с семьей. Отец писал ему, что чувствует себя не очень хорошо и что у матери бывают приступы слабости<sup>1</sup>. Людвика сообщала варшавские новости и выражала крайнее удивление по поводу того, что Мария Водзиньская выходит замуж за Юзефа Скарбка. Письмо Людвики, посланное 9 января 1841 г., в особенности интересно тем, что содержит просьбу прислать ей песню Шопена, мелодию которой напел или наиграл Бжовский, посетивший незадолго до этого семью композитора и хваливший эту песню. Людвика даже привела начало ее мелодии, не похожее ни на одну из известных нам песен Шопена<sup>2</sup>. Мы вправе считать это подтверждением слов Фонтаны, который в письме к сестре Шопена<sup>3</sup> засвидетельствовал, что многие песни, сочиненные композитором (в частности, на тексты упоминавшихся нами «Песен Януша»), остались незаписанными.

Ранней весной 1840 г. Эльснер писал своему любимцу, что побывал в прошлом году в Петербурге, где жил у переехавшего туда Соливы, которому оставил свою ораторию «Триумф Евангелия» (*Oratorium Passio D—N Jesu Christi Seu Triumphus Evangelii*)<sup>4</sup>. В этом же письме Эльснер сообщал, что во время пребывания в Петербурге он набросал план исторической оратории «Петр Великий»<sup>5</sup>. Из письма Шопена от 30 июля того же года видно, что он делал попытки напечатать в Париже «Триумф Евангелия», но Шлезингер отклонил это предложение, выразив уверенность, что оратория эта «несомненно является шедевром», но добавив: «Вы знаете французов и знаете, что они не покупают музыки такого рода (*ce genre de musique*). Я выписал 6 экземпляров оратории «Павел Мендельсона; они покоятся на моих полках...»<sup>6</sup> Шопен хлопотал об издании оратории своего учителя, посылал отцу через Петербург очки<sup>7</sup>, выполнял просьбы и поручения родных и друзей. Но чувствовал он себя плохо. И версия о том, что болезнь, перенесенная им во время злосчастного путешествия на Майорку,

<sup>1</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 13—14.

<sup>2</sup> Там же, стр. 15.

<sup>3</sup> См.: Ferdynand Hoeciick, Chopin, t. I, str. 507.

<sup>4</sup> Эта оратория была исполнена в Петербурге 27 марта 1840 г. во втором концерте Филармонического общества.

<sup>5</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 5.

<sup>6</sup> Там же, стр. 333.

<sup>7</sup> Там же, стр. 14.

прошла бесследно, опровергается словами, содержащимися в письме к Фонтане, датированном 23 апреля 1840 г.: «Я кашляю, ничего не делаю...»<sup>8</sup> Но новые замыслы продолжали возникать у композитора, и именно в 1840 г. он начал работать над такими значительными произведениями, как Полонез фа-диез минор, Третья баллада и Фантазия фа минор.

«Наступает иногда такое время, когда личный гений, организатор, обладающий широким кругозором, настоящий хозяин техники своего искусства оказывается еще не оторванным от питающей груди массового народного творчества. Такие времена создают величайшие произведения художественной культуры. Библия, песни Гомера, Калевала, трагедии Эсхила — все это продукты, так сказать, гениев-редакторов хаотических, безмерных, бездонных произведений творчества коллективного. То же можно сказать и о полонезах Шопена. Это уже не лирика — это эпос, это восторженное и вместе спокойное, классическое изображение судеб целого народа — того, что в них психологически существеннейшее. В полонезах Шопена столько пышности, блеска, молодости, порыва и вместе такая сдержанная грация играющего своими силами гиганта, что нельзя, слушая эти полонезы, не верить, что «еще Польша не погибла», что этот народ еще будет иметь свой новый расцвет высокой культуры, что его пророки не ошибались, предрекая им великое будущее»<sup>9</sup>.

Конечно, Луначарский, которому принадлежат эти слова, был глубоко прав, относя полонезы Шопена к числу «величайших произведений художественной культуры». Но едва ли можно согласиться с тем, что «изображение судеб целого народа» в полонезах Шопена было всегда «спокойным». И меньше всего это определение может относиться к полонезу фа-диез минор ор. 44, законченному и изданному в 1841 г.<sup>10</sup> Пусть Пшибышевский поставил этот полонез в качестве motto своих индивидуалистически-декадентских излияний, претенциозно озаглавленных «Requiem aeternam». Но мы слышим в шопеновском полонезе прежде всего патетику гражданской скорби, породившей драматизм этого произведения.

В отличие от до-минорного полонеза, в полонезе фа-диез минор господствует четкий ритм полонезной поступи, утверждающийся уже в первой теме, которая воспринимается как стремительное нагнетание энергии, как своего рода романтическая «побудка». И в первой теме время от времени появляются фанфарные очертания, создающие ощущение трагической призывности.

По размерам (326 тактов) данный полонез значительно превосходит все написанные до него шопеновские полонезы, потому что замысел его гораздо шире, а построение сложнее. В построении

<sup>8</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», стр. 8.

<sup>9</sup> А. В. Луначарский. В мире музыки, стр. 40—41.

<sup>10</sup> Полонез ор. 44 посвящен Людмиле де Бово, сестре Дельфины Потоцкой.

этом без труда различаются компоненты, контрастирующие между собою, но объединенные стройностью замысла. И если мы говорили о патетике фа-диез-минорного полонеза, то нужно подчеркнуть, что патетика это окрашена в героические тона, характеризующие, кстати сказать, даже наиболее трагические произведения польской поэзии. Мы имеем в виду не только такие ее вершины, как «Гражину» и «Конрада Валленрода», но и, скажем, «Стихи к польским легионам» Цыпьяна Гodeбского (1765—1809), участника походов легионов Домбровского, писавшего о своих соратниках, что у них «на лице было отчаяние, а на челе — слава».

Напомним также, что в оставшейся незаконченной поэме Словацкого «Путешествие на Восток» глубоко драматические, скорбные образы неразрывно связаны с героическими воспоминаниями и устремлениями, особенно отчетливо выраженными в четвертой песне, в которой прославляются древнегреческие герои, а вслед за ними — Косцюшко и Байрон.

Чувство национального достоинства и чести, сквозившее в каждой строке Мицкевича и Словацкого, часто сочеталось у них и у Шопена с трагическим пафосом, и именно это сочетание характеризует музыку данного полонеза. Обширный раздел его, связывающий первую часть со средней, можно назвать «воинской игрой» (*ludus militaris* — так выражались средневековые хронисты). Переходя из тональности в тональность, повторяются здесь сразу же запоминающаяся фигура тридцать вторыми и «раскачка» нисходящей и восходящей кварт. Но все время возвращается сильно акцентированный (то в октавном, то в четырехоктавном удвоении) звук ля, прорезающий всю цепь модуляций подобно трубному сигналу: это — тоже «побудка».

Средняя часть полонеза, тоника которой подготовлена этим звуком, — обаятельная, поэтичнейшая мазурка, переносица слушателя в иную сферу образов, которые, однако, гармонически сочетаются с окружающими их образами героического танца-шествия. Еще более драматическую напряженность приобретают они в заключительной части полонеза, особенно в коде, где первая тема сумрачно звучит в низком регистре. Возвращению этой темы предшествует повторение темы интродукции в сжатом виде. Тревожно-вопросительные интонации вступления завершают среднюю часть (*Tempo di Mazurka*), перемежаясь с яростными (внезапное *ff*) гаммообразными взлетами. Таковы такты из перехода средней части к возвращению видоизмененной первой, в которых тема интродукции зловеще и вместе с тем торжественно звучит в басу.

Фа-диез-минорный полонез справедливо причисляется к высшим достижениям Шопена в этом жанре, развитие которого на протяжении полувека, отделяющего первый полонез Огиньского от великого шопеновского творения, ознаменовалось утверждением черт поэмности широчайшего диапазона. Нет надобности распространяться здесь о красоте и богатстве образов полонеза оп. 44, о

своеобразии музыки, явившейся гениальным выражением сложного мира переживаний польских изгнанников.

«Основной мотив неистов, зловещ, как час, предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, брошенный всем стихиям. Бесперывное возвращение тоники в начале каждого такта напоминает канонаду завязавшегося вдали сражения. Вслед бросаются такт за тактом странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место, внезапно прерываемое сельской сценой, мазуркой идилического стиля, от которой как бы веет запахом мяты и майорана!» Так писал Лист о фа-диез-минорном полонезе Шопена<sup>11</sup>.

На первый взгляд кажется несколько странным, что в знаменитом ля-бемоль-мажорном полонезе ор. 53, написанном через год после опубликования полонеза ор. 44, драматические настроения, свойственные как этому опусу, так и примыкающим к нему по времени сочинения Фантазии и Третьей сонате, почти полностью вытесняются героическими. Однако есть сведения, что первоначальный вариант полонеза ля-бемоль мажор был создан Шопеном значительно раньше и что рукопись этого варианта он подарил Кларе Вик еще 12 сентября 1836 г.<sup>12</sup> В окончательной редакции этот полонез (с посвящением Огюсту Лео, парижскому банкиру, вся семья которого очень доброжелательно относилась к композитору) вышел из печати в декабре 1843 г.

Некоторые тематические элементы (см., напр., такт 25) роднят ля-бемоль-мажорный полонез с фа-диез-минорным. Но это — именно детали, не отражающиеся существенно на общей концепции полонеза ор. 53, принадлежащего к наиболее героическим страницам шопеновской музыки. Вся средняя часть его — типичная «побудка», разросшаяся до размеров большой музыкальной картины, в которой, на фоне мерно нарастающего гула октав в левой руке, звучат фанфары, сперва глухо, потом все более и более звонко. Средняя часть написана в ми-мажоре, причем тоника его появляется в положении терции, энгармонически равняющейся основному тону I ступени ля-бемоль мажора, которой заканчивается первая часть полонеза.

Характер средней части с ее остинатными октавами (*sempre staccato*) не раз давал повод для высказывания суждений о звукоизобразительности этого движения в басу, ассоциирующегося у многих слушателей с постепенно приближающимся громом копыт скачущей конницы, в рядах которой мчатся фанфаристы.

*Заслышу я конское ржанье  
И пушечный гром и трубу*<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 126.

<sup>12</sup> L. Binental. Chopin. P., 1934, pl. XL.

<sup>13</sup> Перевод М. Михайлова.

Эти слова из гейневских «Гренадеров», в которых скорбь о поражении родины сочетается с верой в возрождение ее славы, вспоминаются, когда слушаешь среднюю часть шопеновского полонеза, часто называемого «кавалерийским» (название это не является авторским, как, впрочем, и все другие названия произведений Шопена, дававшиеся не только Весселем, но и просто музыкантами-любителями). Данный эпизод действительно отличается необычайной силой ассоциативно-зрительного воздействия, оказываемого поразительно рельефными звуковыми образами этой музыки, навсегда запоминающейся каждым, кто хоть раз слышал ее.

В небольшой промежуток времени, отделяющий полонезы ор. 44 и ор. 53, было создано еще несколько произведений, которые неопровержимо свидетельствуют о расцвете творческого гения композитора, продолжавшемся в начале 40-х годов. Наиболее значительные из этих произведений показательны еще и в том отношении, что по ним можно судить об усилении тяготения Шопена к жанру баллады. Нет сомнения, что черты балладности ощущаются и в названных нами двух больших полонезах.

В те годы, когда Шопен работал над ними, были созданы и две последние баллады — Третья (ля-бемоль мажор, ор. 47) и Четвертая (фа минор, ор. 52), опубликованные вскоре после окончания: теперь произведениям композитора не приходилось уже долго дожидаться издания. Все фирмы, с которыми он был связан договорными отношениями, торопились печатать сочинения мастера, быстро расхвалившиеся и приносявшие огромный доход — конечно, не ему, а издателям.

Один из первых русских авторов, писавших о Шопене, Н. Ф. Христианович (1828—1890), заметил в статье, появившейся в «Русском вестнике» в 1857 г., что Шопен — «тот же народный поэт-музыкант и в ноктюрнах своих, и в балладах»<sup>14</sup>. И в начале Третьей баллады мы слышим мелодию лирико-эпического склада, которая, так же как и вступительные такты Первой и Второй баллад, воспринимается в качестве запева думы. О программности этой думы-баллады высказывались различные догадки. Малоубедительной представляется нам версия, что в основу Третьей баллады лег сюжет «Лорелеи» Гейне, — прежде всего потому, что в первых тактах шопеновской баллады нет той щемящей тоски, которая запечатлелась уже в первых двух строках гейневского стихотворения. И какой эпизод баллады можно было бы считать завораживающей «песней Лорелеи»? Если же говорить об эпилоге драмы, развертывающейся в Третьей балладе, то здесь можно услышать как шум рейнских волн, так и кипенье пучины, разверзающейся в «Свитезянке». Но баллада Мицкевича гораздо ближе ко Второй балладе Шопена, чем к Третьей, в которой, впрочем,

<sup>14</sup> Цит. по кн.: Н. Ф. Христианович. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876, стр. 11.

также различимы приемы повествования, вводящие в драму, раз-  
вертывающуюся и в эмоциональном и в звукоизобразительном  
плане.

Такая изобразительность присуща, в частности, второй теме,  
вступающей после темы-запева, в развитие которого врываются  
тревожные ритмы. Эта вторая тема наделена ритмической упру-  
гостью, давшей повод некоторым исследователям и исполнителям  
видеть здесь картину скачки<sup>15</sup>.

Именно эта тема получает наиболее интенсивное развитие в бала-  
де, форма которой содержит свободно трактуемые черты сонат-  
ности. «Здесь есть также элементы рондо и свободное варьирова-  
ние; но было бы трудно уложить структуру баллады в какую-либо  
классическую схему. Это пример романтического, подлинно нова-  
торского синтеза традиционных форм»<sup>16</sup>. К этому выводу А. Со-  
ловцова можно полностью присоединиться, добавив, что, не сооб-  
щая программы своих баллад, Шопен, видимо, стремился к много-  
значности их образов, не наделяя их «берлиозовской» программно-  
стью, а вкладывая в них эмоциональный «заряд», бурно  
стимулирующий воображение слушателя. Но важно подчеркнуть,  
что, как ни широка была сфера ассоциаций, вызываемых баллада-  
ми Шопена, все же в них всегда различимы лирико-эпические  
черты и приобретающие характер широкого художественного обоб-  
щения черты драматического, порой трагедийного повествования.

Такое сочетание присуще и Четвертой балладе. Она, однако,  
отличается от трех предыдущих в том отношении, что начальная  
тема-запев подвергается в ней длительному варьированию, в про-  
цессе которого она как бы сливается с развертывающейся затем  
картиной; сюжет ее вызывал различные догадки, которые, вообще  
говоря, совершенно излишни, ибо последовательность эпизодов и  
нарастающая взволнованность определяют эмоциональное содер-  
жание этого произведения. Обширной заключительной кульмина-  
ции предшествуют хоралоподобные погребальные аккорды, которые  
следуют за ударами аккордов staccato, придающими зловещий ха-  
рактер всему завершению баллады.

Анализируя мелодику Шопена, Л. Мазель пишет: «Здесь роль  
вариационного принципа, связанного с народными основами, ог-  
ромна. Варьированию подвергаются как целые темы-мелодии при

<sup>15</sup> Не лишено интереса то обстоятельство, что знаменитый английский график  
Обри Бэрдсли (Aubrey Beardsley, 1872—1898) на рисунке своем «Третья  
баллада Шопена» изобразил девушку, скачущую на коне в лесу, и сопроводил  
этот рисунок в качестве *molto* нотной строчкой с изложением второй  
темы баллады (*A Second book of fifty drawings by Aubrey Beardsley, L.,  
1899, p. 135*). Как известно, Бэрдсли был выдающимся пианистом и часто  
играл Шопена. До нас дошел также его рисунок «Ноктюрны Шопена», о  
котором проф. А. А. Сидоров заметил, что настроение ноктюрна передано  
здесь «в безграничной серой поляне с ее одиноким деревом» (Обри Бэрд-  
сли. *Избранные рисунки. М., 1917, стр. 139*).

<sup>16</sup> А. Соловцов. Указ. соч., стр. 232—233.

их повторениях, так и отдельные мотивы внутри темы. Относясь обычно к инструментально-орнаментальному типу, шопеновское варьирование почти никогда не является только украшением: оно необычайно углубляет интонационную выразительность мелодии и вместе с тем способствует мелодической непрерывности, текучести. Ритмическое развитие мелодии, естественно, направлено у Шопена — в связи с таким варьированием (но отчасти и независимо от него) — от более крупных длительностей к более мелким, иногда завершаясь пассажем. Само по себе движение мелкими длительностями, конечно, не способствует певучести, требующей достаточного количества более долгих, протяжных звуков. Но у Шопена оно часто является взволнованным усилением и обогащением тех интонационных комплексов, которые непосредственно перед этим были представлены более долгими звуками; таким образом, благодаря своей интонационной выразительности и органической связи с предшествующим развитием, шопеновские фигуративные продолжения (и «растворения») мелодии сохраняют певучесть ее начальных фраз, несмотря на подчас довольно быстрое движение мелкими длительностями. В том, что такое движение не переходит в чистую «моторность», а продолжает выразительно *петь и говорить* — одно из замечательных качеств мелодики Шопена»<sup>17</sup>.

Это качество в полной мере проявилось в двух последних балладах Шопена, в которых не только темы-мелодии, но и быстрые движения насыщены певучей выразительностью, сочетающейся с драматической взволнованностью, причем такое сочетание создает ощущение лирико-эпического повествования, являясь одним из существеннейших признаков думы-баллады. Образный строй шопеновских баллад, включая и обе последние, близок к поэзии Мицкевича, хотя это не значит, что здесь во что бы то ни стало требуются поиски сюжетной основы шопеновской музыки. Такая основа четко ощутима в двух первых балладах, к которым относится и приведенное нами свидетельство Шумана. Что же касается Третьей и Четвертой баллад, то уверенности в существовании подобной основы в данных произведениях у нас нет.

Но все четыре баллады в совокупности знаменуют создание нового романтического жанра инструментальной музыки, вызванного к жизни стремлением композитора раскрыть, подобно «народному поэту-музыканту» (вспомним еще раз эти слова Христиановича), драму польского народа и его преодолевившие порывы, возникавшие как прямое продолжение многовековых традиций борьбы с угнетателями. Такое стремление ощущается и в Фантазии фа-минор.

Фантазия эта<sup>18</sup>, помеченная ор. 49 и впервые опубликованная в январе 1842 г., посвящена ученице Шопена, княгине Екатерине

<sup>17</sup> Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 232—233.

<sup>18</sup> Анализу этого произведения посвящена работа Л. Мазеля «Фантазия f-moll Шопена» (М., 1937).

Сутью, дочери Н. В. Обресковой, которая оказала композитору много внимания и заботы в последние годы жизни. Напрашивается предположение, что композитор не назвал это произведение балладой из-за того, что начинается оно не «запевом», а темой, как бы непосредственно вводящей в действие трагедии. Тема эта, выполняющая роль вступления, представляет собою сумрачно-величавый марш с типичным для Шопена мажоро-минорным переменным тоническим устоем.

Маршевые ритмы преобладают в Фантазии и постепенно приобретают решающее значение в ее образном строе. Но, несмотря на обилие эмоциональных контрастов, уже тема интродукции вводит слушателя в круг настроений, трагедийная окраска которых подчеркивается в самом начале. Немногие строки, посвященные Шуманом в 1842 г. шопеновской Фантазии, заканчиваются словами: «Какие картины возникали перед Шопеном, когда он писал ее,— можно только догадываться; они не радостны». Шуман отметил изобилие гениальных черт в Фантазии («*sie ist voll genialer einzelner Züge*»), но добавил, что композитору не удалось заключить их в прекрасную форму<sup>19</sup>.

Между тем, воспользовавшись некоторыми приемами сонатного развития, Шопен создал форму необычайно стройную и вытекающую из содержания Фантазии, содержания поистине «не радостного». И несмотря на то, что произведение это он не назвал балладой, все же чрезвычайно большое значение в Фантазии приобрели элементы повествования,— но только не лирически-созерцательного, с которым мы встречались в начале всех четырех баллад, а тревожно-драматического, присущего первой теме.

Эта тема, взволнованность которой подчеркивается полиритмичностью изложения, следует за эпизодом, связывающим ее с темой вступления и не лишенным черт эпического раздумья. Но плавное течение триолей, отличающееся напевностью, прерывается не только остановками на верхних звуках мелодии (причем в басу образуется цепь квинт, расположенных по восходящим терциям), но и яростными ударами октав (такты 52—53), «проваливающихся» из верхнего регистра в нижний, из глубины которого опять вздымается распевная мелодия с теми же остановками на верхних звуках, но на секунду ниже, чем в первом проведении.

Как видно из этого первого проведения, тема, которую мы можем условно назвать главной партией, опирается, подобно вступлению, на переменный тонический устой. Оба его компонента различимы на всем протяжении экспозиции данной темы, состоящей из двух разделов. Начало первого из них мы привели. Второй гораздо более лиричен, но настроение это неустойчиво, и постепенная динамизация приводит к новой теме, в которой взлеты октав

<sup>19</sup> Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. II, S. 308.

чередуются с аккордовыми последовательностями, и кажется, что героическая решимость сочетается здесь со скорбной патетикой, вновь заставляющей вспомнить «Стихи к польским легионам» Гюдебского. Выполняющая функции заключительной партии следующая тема (аккорды стаккато), в которой появляются хоральные звучания, но также в маршевом ритме, еще более закрепляет эти ассоциации. И вступающая после потоков фигураций и знакомых уже нам ударов октав (здесь, в тактах 153—155, эта последовательность вобрала в себя патетические интонации предшествующего марша) вновь появляется транспонированная на кварту ниже тема тревожного повествования с лирическим «отклонением».

Начинается разработочная часть, в которой сталкиваются почти все темы экспозиции (кроме заключительной партии) и появляется новый — «реквиемный» — эпизод в си мажоре, придающий особое смысловое значение и репризе. После третьего проведения (это обстоятельство дало повод Л. А. Мазелю говорить о наличии элементов рондо-сонаты в форме Фантазии) драматически-повествовательной теме вновь звучат оба марша. И гул размеренных фигураций коды (*Assai allegro*) как бы заволакивает флером образы тех борцов, которые продолжают борьбу. Шопен понимал, какой упорной была эта борьба, сколько самопожертвования проявляли польские патриоты, которые вели ее. Через 60 лет после того, как была закончена Фантазия фа минор, Мария Конопницкая опубликовала патетический призыв «Молодой солдат». И были в этом стихотворении строки, прямо перекликавшиеся с этим великим творением Шопена:

*Иду за всех страдавших,  
Надежды не терявших,  
За всех, в бою упавших,  
И хоть заря их дня,  
Добытого борьбой,  
Взойдет не для меня,—  
Иду в смертельный бой...*

В той же статье, в которой шла речь о Фантазии, Шуман упомянул об *Allegro de Concert op. 46* Шопена, опубликованном в ноябре 1841 г. и, заявив, что считает Третью балладу выше этого произведения, высказал предположение, что оно было написано первоначально для фортепьяно с сопровождением оркестра<sup>20</sup>. Есть основания полагать, что наброски *Allegro de Concert* возникли еще в начале 30-х годов<sup>21</sup> и что Шопен вернулся к этому замыслу значительно позже. Начало этой большой концертной пьесы производит впечатление фортепьянного переложения партии оркестра

<sup>20</sup> Robert Schumann, *Op. cit.*, S. 307.

<sup>21</sup> Исключена возможность, что в 1830—1831 гг. Шопен делал эскизы концерта для двух фортепьяно (см. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 160) и использовал их позже в этом сочинении.

(в частности, благодаря наличию выдержанных нот, как бы предназначенных для валторн). Этим объясняется, например, тот факт, что известный в свое время пианист и композитор Жан Луи Никодэ (Nicodé, 1853—1919) опубликовал *Allegro de Concert* в своей обработке для фортепьяно с оркестром, как бы восстановив тем самым первоначальный шопеновский замысел.

Наиболее обаятельны в этом произведении лирические, поэтично-орнаментированные кантилены, на которые обратил внимание и Шуман в своей рецензии.

1841 год принес еще несколько сочинений Шопена: в том же году, вскоре после окончания работы над рукописями, были опубликованы Тарантелла ор. 43, ля-минорная мазурка, прелюдия ор. 45, два ноктюрна ор. 48, а в следующем году были опубликованы три мазурки ор. 50, также написанные в 1841 г., к которому относится и песня «Пригожий парень», опубликованная уже посмертно. Тарантелле ля-бемоль мажор была посвящена последняя критическая статья (вернее, заметка) Шумана о Шопене, появившаяся в 1843 г. И на этот раз Шуман отозвался очень сдержанно о новом шопеновском произведении, которое «конечно, никто не решится назвать прекрасной музыкой, но мы прощаем мастеру его неистовую фантазию (*seine wilden Phantasieen*)». Предвидя выпады прессы, Шуман осторожно заметил далее: «Кроме того, Шопен никогда не писал для прирожденных рецензентов», — применив в подлиннике иронически звучащее выражение «für Rezensenten vom rechten Schrot und Korn» и заметив, что пониманию пьесы препятствуют и многочисленные опечатки<sup>22</sup>.

Возможно, что Шуман принял за опечатки гармонические новшества Шопена, ибо никак нельзя сказать, что *editio princeps* Тарантеллы изобилует опечатками. Достаточно тщательной оказалась и дошедшая до нас копия, снятая Фонтаной с автографа, находящегося ныне в коллекции Артура Хэдли. Именно с этой копии гравировалось первое французское издание Тарантеллы. Дело было, конечно, не в опечатках, а в том, что даже Шуман постепенно переставал понимать Шопена. Нет надобности ни упрекать в этом немецкого композитора, который все же был первым великим музыкантом, в печати назвавшим Шопена гением, ни полемизировать с давно уже опровергнутыми<sup>23</sup> несправедливыми суждениями о польском мастере. Однако в этой последней рецензии Шуман точно охарактеризовал образный строй и неотразимое впечатление, производимое Тарантеллой: «...видишь перед собой кружащихся, одержимых безумием танцоров, и сам вовлекаешься в этот вихрь»<sup>24</sup>.

В этом сочинении, возможно, отражены впечатления Шопена от путешествия на юг, а с другой стороны, некоторую роль сыгра-

<sup>22</sup> Robert Schumann, *Op. cit.*, p. 352—353.

<sup>23</sup> В том числе и соотечественниками Шумана. См., напр.: Dr. Paul Egerl, *Friedrich Chopin. Potsdam, 1936.*

<sup>24</sup> Robert Schumann, *Op. cit.*, p. 352.

ли и произведения итальянских мастеров<sup>25</sup>. Но, даже обратившись к жанру, столь, казалось бы, далекому от польских танцев, Шопен не переставал быть самим собой. Приводившие в ужас Рельштаба и даже Мошелеса «гармонические резкости» налицо и в Тарантелле, где встречаются и «перекрашивание» ступеней, и пресловутое «переченье», и все прочие особенности музыкального языка Шопена, почерпнутые непосредственно из народных истоков. Глубоко своеобразно и построение произведения, с чисто «мазурским» повторением коротких мотивов; не эта ли настойчивость повторения дала Шуману повод говорить о «танцорах, одержимых безумием»? Даже это «итальянское» произведение Шопена было по существу настоящей польской музыкой, подобно тому, как, скажем, испанские увертюры Глинки были подлинно русской симфонической музыкой, обогащенной новым ритмо-интонационным материалом, но не потерявшей своеобразия национального облика.

В начале 40-х годов Шопен не переставал разрабатывать жанр мазурки. Упомянутая нами мазурка ля минор, посвященная одному из учеников композитора, парижскому финансисту Эмилю Гайару (Gaillard)<sup>26</sup>, во многих изданиях и работах фигурирует как «посмертная», хотя в действительности посмертным было лишь берлинское издание 1855 г. А в Париже эта мазурка была опубликована, вероятнее всего, в 1841 г. (или, самое позднее, в начале следующего года) под тем же 43-м опусом, что и Тарантелла, опус которой обозначил, однако, не сам Шопен, а по его поручению Фонтана, не знавший, видимо, об издании этой мазурки или не предполагавший, что Шопен поставил на ней опусный номер<sup>27</sup>.

Предположение Ганша, что «гайаровская» мазурка была последним сочинением, изданным Шопеном<sup>28</sup>, ничем не подтверждается: в конце 1842 г. были опубликованы упомянутые уже три мазурки и мазурка ля минор (из-за совпадения тональности некоторые исследователи ошибочно отождествляют ее с «гайаровской»), включенная в сборник фортепьянных пьес разных авторов, выпущенный фирмой «Сыновья Б. Шотта» (Майнц, Антверпен, Брюссель). В 1844—1845 гг. Шопен опубликовал еще мазурки, помеченные ор. 56 и ор. 59, а в 1847 г. — три мазурки ор. 63.

Три мазурки ор. 50, так же как и мазурки, вошедшие в последующие опусы, позволяют судить об устойчивости творческих принципов Шопена и о том, с какой последовательностью развивал он их в своей музыке, кровно связанной с отечественной почвой, на которой созрел гений композитора. В поздних шопеновских мазурках, так же как и в ранних, слышатся отголоски польского народно-музыкального быта, и даже тогда, когда мы видим, какой ог-

<sup>25</sup> Ср.: «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 21—22.

<sup>26</sup> См. об этой мазурке: Dr. Ludwik Bronarski. *Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard.*—«Kwartalnik Muzyczny», 1948, N 21-22.

<sup>27</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 22.

<sup>28</sup> Edouard Ganche. *Voyages avec Frédéric Chopin.* P., 1934, p. 143.

ромный творческий путь прошел композитор, как обогатился об-разный строй и средства выразительности его музыки, нам всегда понятна ее «генеалогия», восходящая к отечественным традициям.

Вместе с тем поздние мазурки Шопена нередко окрашены в скорбные тона, которые выступают с особой отчетливостью в обеих ля-минорных мазурках (№ 42 и 43 в издании Падеревского).

Такая эмоциональная окраска объясняется прежде всего но-стальгическими настроениями, из года в год усиливавшимися у Шопена. Известно, что некоторые биографы композитора пыта-ются доказать, что во Франции он нашел вторую родину, весьма прочно акклиматизировался там, а Жорж Санд якобы окружила его заботами и комфортом, которыми Шопен наслаждался и в Па-риже и в Ноане, где, если не считать 1840 г., он проводил лето вместе с «хозяйкой дома» (так он называл ее в своих письмах) и ее подраставшими детьми. Как уже говорилось, Жорж Санд по-заботилась уничтожить не только письма Шопена, адресованные ей, но и свои письма к нему, — для того, чтобы, как она наивно по-лагала, «идиллическая» версия, созданная ею в «Истории моей жизни», сделалась, так сказать, канонической. Однако руки, кото-рые не дрогнули, уничтожая письма Шопена, не смогли дотянуться к его письмам, благоговейно хранившимся Фонтаной. И достаточ-но просмотреть эти письма, чтобы составить себе истинное (не жорж-сандовское!) представление об «идиллии», рождавшей стра-ницы музыки Шопена, свидетельствующие о его подавленном со-стоянии. 26 июля 1841 г. он пишет своему верному другу, с кото-рым всегда был откровенным: «Порадуйся, что у тебя нет ревма-тизма или подагры — либо, что ты не похож на старого Воловско-го, либо, что тебя не постигло какое-нибудь подобное несчастье. Порадуйся этому, — это и моя единственная радость, хотя я боль-ше похож на Воловского, чем ты»<sup>29</sup>. Так кончается это письмо, из которого мы узнаем о том, что было «единственной радостью» Шо-пена в Ноане.

Через две недели, в ночь с 9 на 10 августа, Шопен оттуда же пишет Фонтане: «Как-то снилось мне, что я умер в больнице, и так это засело у меня в голове, что, кажется, было это вчера. Если ты переживешь меня, то узнаешь, нужно ли верить в сны; несколь-ко лет тому назад снилось мне нечто другое, но так и не сбылось (ale się nie wyśniło)»<sup>30</sup>. Иллюзии рухнули. Шопен вспоминал о том «идеале», который рисовался в его воображении еще так недавно, принимая облик то Гладковской, то Водзиньской. Теперь в этих немногих горьких словах он признался другу в катастрофе, сущ-ность которой выразил много позже Есенин: «отоснилась ты мне навсегда...» Мастеру, в облике которого Делакура прозревал чер-ты Данте, суждено было встретить на своем пути не Беатриче,

<sup>29</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 24—25.

<sup>30</sup> Там же, стр. 29.

а только расчетливых пани и женщину, навязавшую ему себя и вскоре доказавшую, что для нее понятия чести существуют только в напыщенных фразах ее писаний. И, видимо, Шопену уже в то лето было неприятно, что на него начинают смотреть как на члена семьи Жорж Санд. Ибо в конце письма, посланного тому же Фонтане в конце августа 1841 г. из Ноана, он подчеркнул, что относит себя к числу старых холостяков<sup>31</sup>.

20 октября того же года Шопен делает в письме к другу странное, казалось бы, признание: «Сегодня закончил *Фантазию* — и небо прекрасно, а на сердце у меня грустно, — но это ничего. Если было бы иначе, то, может быть, мое существование никому не было бы нужно»<sup>32</sup>. Это значит, что Шопен понимал значение тех художественных образов, которые создавала его скорбь, рожденная далеко не только личными переживаниями, запечатлевшимися в некоторых мазурках и других миниатюрах. Все больше и больше тосковал он по родине, представавшей перед ним то в романтическом ореоле славы и героических подвигов, то в мученическом нимбе, отсвет которого озаряет *Фантазию*, то в обаянии простой, но бесконечно милой повседневности, складывавшейся из созерцания мазовецких лесов и полей, общения с родными и друзьями, из прогулок по «городу Сирены», как называли поляки свою столицу. Перед выездом из Ноана писал Шопен Фонтане о предстоящем свидании в Париже: «...и запоем *Да здравствует Краковское Предместье...*» По этой улице он ходил чаще всего, там он жил, там помещались Лицей, Университет и храм, в котором он играл на органе. И по этой улице, как он знал, шли толпы манифестантов в январе 1831 года...

В письмах Шопена, посланных Фонтане из Ноана в 1841 г., два раза встречается имя Мицкевича, и упоминания эти весьма примечательны. 11 сентября композитор пишет: «Напиши мне поскорее. Возвращаемся ли мы на родину!! Или же совсем с ума посходили?! Ни за Мицк[евича], ни за Соб[аньского] я не боюсь, это — крепкие головы и могут перенести еще несколько эмиграций, не утратив ни рассудка, ни энергии»<sup>33</sup>. Постскриптум письма от 18 сентября содержит одну лаконичную, но весьма многозначительную фразу: «Мицк[евич] плохо кончит, если только не подшучивает над вами»<sup>34</sup>.

Совершенно очевидно, что во всех этих фразах содержится ответ на известия, которые получал композитор от Фонтаны, взволнованного, разумеется, сближением великого польского поэта с шарлатаном Анджеем Товьянским. Сближение это началось имен-

<sup>31</sup> Там же, стр. 33.

<sup>32</sup> Там же, стр. 45.

<sup>33</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 36. Упомянутый здесь Изыдор Собаньский — участник ноябрьского восстания, пользовавшийся расположением Шопена (сравн. письмо к родным от 8 июня 1847 г. Там же, стр. 205).

<sup>34</sup> Там же, стр. 37.

но летом 1841 г., и Фонтана поспешил сообщить обо всем, что он узнал, Шопену, который, как видно из приведенных цитат, верил в «крепкую голову» Мицкевича и вначале скептически отнесся к парижским новостям, показавшимся ему настолько неправдоподобными, что он высказал даже предположение, что поэт подшучивает над друзьями. Между тем Товяньский, хорошо понимая, каким громадным авторитетом пользуется Мицкевич в кругах польской эмиграции, постарался опутать его своими сетями и добился того, что Мицкевич стал вскоре одной из центральных фигур мистического «Круга», организованного Товяньским.

Этот «прохвост» (*oszust*), как его назвал Словацкий в одном из своих стихотворений, человек, которого не раз уличали в мелких кражах и подозревали в связях с царской тайной полицией, выдавал себя за духовидца, пророчествовал о близком возрождении Польши (это, конечно, привлекало к нему патриотов) и возвещал, что только ему всевышний открыл эти пути. Четкой концепции (пусть даже самой реакционной) Товяньский не создал, ограничиваясь туманными рассуждениями о мессианизме, связывая его с культом Наполеона, подчеркивая, что он, Товяньский, внешне похож на «великого корсиканца». Отсюда возникла версия, что именно этот «пророк» и является мессией, посланным спасти Польшу. И «Круг» Товяньского расширялся и превращался в какое-то подобие масонской ложи. В этот «Круг» были постепенно вовлечены Мицкевич, а за ним и Словацкий, который, впрочем, сравнительно скоро порвал с товянизмом и затем заклеил «пророка» в своих стихах.

В своей известной книге «Спор о Мицкевиче» наш современник проф. Стефан Жулковский, полемизируя с буржуазными литературоведами, искажавшими облик Мицкевича и утверждавшими, что в основе его творчества и деятельности лежит религиозно-мистическое начало, пишет: «У непредубежденного читателя писем поэта, в особенности известного письма, в котором Мицкевич порывает с Товяньским, не остается никаких сомнений относительно того, насколько чужим оставался поэт в кругу приверженцев Товяньского»<sup>35</sup>.

Правда, еще в декабре 1853 г. Мицкевич защищал Товяньского, называя его пророком в своей известной памятной записке, направленной Наполеону III, который отказался, впрочем, разрешить Товяньскому, высланному из Франции, вернуться в Париж<sup>36</sup>. Но о расхождении, наметившихся между Мицкевичем и Товяньским уже тогда, когда Словацкий порвал с «пророком», Шопен знал и писал 23 марта 1845 г. Витвицкому: «Что же я скажу Тебе [...] Что Мицк[евич] курса в этом году не читает. Что многие из его приверженцев отдаляются от него.— Что говорят, будто писали с

<sup>35</sup> *Stefan Żółkiewski, Spór o Mickiewicza, Wrocław, 1952, str. 42.*

<sup>36</sup> *Adam Mickiewicz, Dzieła, t. XVI, Warszawa, 1955, str. 541—549.*

извинениями Августейшему.— Но что грустно, так это то, что двое (один из них, кажется, Пильховский) составили акт у *нотариуса*, что отдают себя Тованьскому, как вещь, как рабы,— правда, только себя на всю жизнь, не обязывая к этому своих детей. Может ли быть большее безумие! — Мицк[евич] уже не связан с Тов[яньским] так, как раньше»<sup>37</sup>.

Много недосказанного в этих строках, в которых Шопен так кратко говорит о событиях, волновавших его. Действительно, осенью 1844 г. французские власти запретили Мицкевичу чтение лекций в Коллеж де Франс, профессором которого он состоял с 1840 г. Давая оценку его «Курсу славянской литературы», И. К. Горский пишет: «Мицкевич был убежденным сторонником народовластия. Идея народовластия проходит красной нитью через все его лекции и составляет основу его исторической концепции. Как демократ, Мицкевич руководствовался в своей оценке исторической роли славянских народов прежде всего тем, в какой мере тот или иной народ содействовал политическому прогрессу, борьбе с деспотизмом и утверждению свободы»<sup>38</sup>.

Но не только это тревожило правительство Луи-Филиппа. В своих лекциях, на которых бывали французские общественные деятели, парижская студенческая молодежь и представители польской эмиграции (в том числе Шопен), Мицкевич под влиянием Товяньского начал высказывать мысли, которые были прямым отражением мессианистско-наполеоновских бредней «пророка». И недаром, прочитав в 1844 г. записи лекций Мицкевича, Герцен записал в своем дневнике: «Много прекрасного, много пророческого, но он далек от отгадки; напротив, грустно видеть, на чем он основывает надежду Польши и славянского мира [...] Польша будет спасена помимо мессианизма и папизма»<sup>39</sup>.

Шопен слышал, как восторженно отзывался Мицкевич о славянских народах, об их исторической общности, братстве и громадном вкладе в мировую культуру. Но он понимал то, что заставляло отдаляться поклонников Мицкевича от великого поэта в период его заблуждений. Шопен с презрением относился к шарлатану, которому удалось обмануть даже Мицкевича и Словацкого. Как поэт Мицкевич продолжал оставаться близким и дорогим Шопену. Многие десятки страниц Мицкевича переводил Шопен на французский язык — для того, чтобы Жорж Санд, просмотрев эти переводы, могла принять позу знатока польской литературы и выступить со статьями о ней в парижской печати. Шопен продолжал верить в «крепкую голову» Мицкевича и с глубоким удовлетворением писал Витвицкому об отходе его от «пророка».

<sup>37</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 130.

<sup>38</sup> И. К. Горский, *Адам Мицкевич*, М., 1955, стр. 238.

<sup>39</sup> А. И. Герцен, *Полное собрание сочинений и писем*, т. II, Петроград, 1919, стр. 342—343.

Мицкевич выступил в печати с резким осуждением поведения упоминающегося в шопеновском письме Северина Пильховского<sup>40</sup>, который вскоре после составления акта, названного Шопеном «безумием», отрекся и от своей подписи и от Товяньского и заявил, что хочет явиться с повинной в русское посольство. Это заявление находилось в прямой связи с попыткой группы приверженцев Товяньского заставить капитулировать польскую эмиграцию перед Николаем I. Отсюда и упоминание в письме Шопена об «извинениях перед Августейшим». Но как могли даже думать о таких «извинениях» люди, настроения которых выразил Словацкий в стихотворении «К матери», где он уподобил себя псу, сторожащему знамена восстания? Об этих упавших знаменах, о том времени, когда они вновь взвоятся над Польшей, не переставал думать и Шопен.

В этом щедедушном и болезненном человеке поразительная сила воли сочеталась с мудростью, которая ощущалась не только в совершенстве мастерства его произведений, но и в жизни, и в восприятии всего окружающего. Эта мудрость помогала ему быть стойким, помогала оставаться самим собой. Он встречался с крупнейшими польскими магнатами, начиная с «некоронованного короля Польши». Внешний вид и безупречные манеры Шопена — все отвечало требованиям парижского бомонда. Но в творчестве его продолжали развиваться демократические принципы, на которых потом воспитывались поколения польских композиторов. Он видел, каким успехом сопровождаются «романтические неистовства» в искусстве. Но он избегал их, потому что превыше всего ценил правдивость мысли и чувства, ту правдивость, которая отличала его в жизни. Критики, пользовавшиеся европейским авторитетом, нападали на его «гармонические жесткости», на фактуру его письма. Но он не обращал на это внимания и продолжал свои творческие искания в том направлении, которое определилось еще в Варшаве. Мутные волны мистики захлестывали его соотечественников. Погружаясь в эти волны, умолк «брат Адам», а «брат Юльюш» написал драмы «Ксендз Марек» и «Серебряный сон Саломеи», в которых слышались лишь отзвуки народно-освободительной героики. Но ни на одну минуту не поддавался великий композитор соблазнам товянизма, в котором находили утешение даже такие титаны, как Мицкевич и Словацкий. А разве Шопен был менее несчастен, чем они, Шопен, которому давно уже «отоснились навсегда» его юношеские сны, такие прекрасные и чистые?..

Перед ним была действительность: растерзанная Польша, разлука с близкими, утрата надежд на личное счастье. И было еще чувство долга перед родиной, никогда не покидавшее его, была неистребимая потребность в творчестве и сознание собственного достоинства, достоинства мастера, призванного запечатлеть в своем

<sup>40</sup> Adam Mickiewicz, *Dzieła*, t. XVI, str. 92—93.

искусстве образы, далеко выходявшие за пределы личных переживаний. Работа над новыми произведениями была той областью, в которой сосредоточилась вся внутренняя жизнь Шопена. Очень тяготил его быт, наполненный светскими обязанностями, уроками и всевозможными заботами, количество которых бесцеремонно увеличивала мадам Санд, не стеснявшаяся обременять мастера своими поручениями. Выступал Шопен в 40-е годы очень редко.

26 апреля 1841 г. он дал концерт в зале Плейеля. В программу концерта были включены Вторая баллада, Третье скерцо, мазурки ор. 41 и полонез ор. 40, № 1. Однако Лист в своей статье об этом концерте, появившейся 2 мая в «Gazette Musicale», перечисляя произведения, исполнявшиеся Шопеном, называет Балладу, прелюдии, этюды, ноктюрны и мазурки<sup>41</sup>. В статье Листа воздается должное поэтичности, новаторству и национальному своеобразию музыки Шопена, который «сумел облечь новые мысли в новую форму». Но некоторые нюансы в этой статье не могли понравиться ни Шопену, ни его близким. Через всю статью Листа проходит высказанная в очень осторожной форме мысль об известной ограниченности того круга слушателей, для которого предназначается искусство Шопена. В начале статьи говорится о том, что на протяжении десяти лет своего пребывания в Париже он очень редко выступал публично и как пианист «не боролся за то, чтобы завоевать первое или второе место». Лист подчеркнул также, что на концерт прибыла вся парижская «аристократия по рождению, богатству, таланту и красоте», и сделал затем двусмысленный вывод о музыке Шопена: «Обращаясь скорее к обществу, чем к публике, он мог свободно (дословно — безнаказанно: impunément.— И. Б.) показать себя таким, каков он есть — элегическим, глубоким, чистым поэтом и мечтателем».

Как мы говорили уже, Шуман, за несколько лет до этого призывавший обнажить головы перед мастером, которого он столь прозорливо назвал гением, теперь заявил, что финал одного из величайших творений этого мастера — вообще «не музыка». А Лист в своей, казалось бы, хвалебной рецензии давал понять, что произведения Шопена предназначены лишь для избранного общества. Если Лист на склоне лет вспоминал когда-нибудь об этой статье, то, вероятно, ему самому казалось необъяснимым, что он находил у Шопена «дерзкие диссонансы» и «странные гармонии». Но польский мастер уже тогда ушел так далеко вперед, что его открытия казались «странными» даже Шуману и Листу...

И глубоко был прав Леон Эскюдье (Escudier, 1821—1881), который писал 2 мая 1841 г. в основанной им газете «La France Musicale», что «Шопен является основателем школы пианистической и школы композиторской». Быть может, пианистам, которые «боролась за то, чтобы завоевать первое или второе место», было

<sup>41</sup> Edouard Ganche, *Frédéric Chopin*, P., 1927, p. 255—259.

не очень приятно читать эту рецензию на концерт Шопена, где говорилось далее: «... еще ничто не может быть сопоставлено с его произведениями, полными своеобразия, благородства, прелести. Шопен — исключительный пианист, которого нельзя и не должно сравнивать с кем бы то ни было»<sup>42</sup>.

Следующее выступление Шопена в зале Плейеля состоялось 21 февраля 1842 г. Он играл Третью балладу, три этюда из ор. 25, три мазурки, четыре ноктюрна, экспромт фа-диез мажор и прелюдии (в том числе ре-бемоль-мажорную). В этом концерте участвовала молодая, но уже тогда знаменитая певица Полина Виардо-Гарсиа (1821—1910) и друг Шопена, виолончелист Огюст Франком (1808—1884). Оба концерта прошли с громадным успехом, о котором можно судить на основании газетных статей и заметок<sup>43</sup>.

Но не только французская пресса того времени писала о Шопене. Его имя все чаще и чаще появляется на страницах варшавской, познаньской и львовской печати, которая сообщает польским читателям о жизни и новых произведениях композитора. Имя Шопена становится национальной гордостью у него на родине. В эти годы польская печать приносит и скорбные известия об утратах, которые тяжело переживал Шопен. В 1841 г. скончался престарелый Немцевич<sup>44</sup>, а в начале следующего года умер Войцех Живный. Весна 1842 г. унесла одного из ближайших друзей Шопена, доктора Яна Матушиньского, смерть которого потрясла композитора.

В 1842 г. Шопен, помимо Четвертой баллады и полонеза ор. 53, написал последний, соль-бемоль-мажорный, экспромт ор. 51 и последнее, четвертое, скерцо ми мажор ор. 54. Эти сочинения были опубликованы в 1843 г. Средняя часть экспромта, контрастирующая с начальными, написанными в быстром темпе, но очень певучими пассажами, представляет собою поэтичную кантилену, порученную левой руке, тогда как правая рука занята аккомпанементом, выполняющим гармонические функции. Такого рода прием изложения все более и более привлекал внимание Шопена, который применил его и в некоторых других своих поздних произведениях. Своеобразие данной мелодии обусловлено ее «вокальной» выразительностью и вместе с тем большим — двухоктавным — диапазоном.

Такое стремление к широкому развертыванию диапазона кантиленной мелодии нетрудно заметить и в Четвертом скерцо, в котором, так же как и в последнем экспромте Шопена, подобного рода мелодии чередуются с напевными, хотя и быстро мчащимися

<sup>42</sup> *Edouard Ganneke. Frédéric Chopin. P., 1927, p. 255—259.*

<sup>43</sup> *Выдержки из рецензии на второй концерт см. там же, стр. 274—276.*

<sup>44</sup> *Как видно из сообщений, которые опубликовал эмигрантский «Dziennik Narodowy» 25 мая 1841 г. и 22 января 1842 г., Шопен внес деньги в фонд сооружения памятника Немцевичу.*

пассажами. Структура скерцо наделена чертами сонатности, причем в процессе тематического развития особенное значение приобретает тематическое зерно (такты 10—12), несомненно, родственное запеву Второй баллады.

Этот «балладный» оборот проходит через все сочинение, вплоть до коды, где он дважды звучит в аккордовом изложении *ff* как заключительная кульминация (такты 942—949). В непосредственной интонационной связи с этим зерном находится и песенно-романсовая тема, вырастающая из речитатива, который предвосхищает возвышенные листовские медитации, наполнившие музыку венгерского мастера в тот зрелый период его творчества, когда гармонии Шопена перестали ему уже казаться «странными». В этой шопеновской теме пленительная задушевность достигается удивительно простыми средствами, причем и здесь мастерски использован гармонический эффект, возникающий в результате применения переменного мажоро-минорного тонического устоя.

Гораздо более сложны гармонические последовательности в прелюдии до-диез минор ор. 45, созданной незадолго до этого скерцо. Но нельзя не обратить внимания на то, что и это произведение, отличающееся изысканностью модуляционного плана, пронизано песенными интонациями, отчетливо вырисовывающимися уже в тех тактах, где из глубин низкого регистра выплывает лирически-задумчивая мелодия громадного диапазона.

В этой последней прелюдии Шопена гармоническая основа — порой путем применения крайне простых приемов (проходящие и вспомогательные ноты) — приобретает необычайную мелодическую выразительность и заставляет вспомнить слова, сказанные Римским-Корсаковым о шопеновском ля-бемоль-мажорном этюде, «в котором сама гармония как бы поет»<sup>45</sup>. Это замечание великого русского композитора, с детства постигшего всю глубину и поэтическое очарование музыки Шопена, дает ключ к пониманию одной из существеннейших особенностей *стиля* польского мастера. Действительно, в процессе творческой эволюции Шопена гармония постепенно приобретает все более и более выразительное значение, и грань между мелодией и гармонией нередко стирается. Аккордовые звуки при этом зачастую орнаментируются, «опеваются», примером чему служит вся прелюдия ор. 45, в которой гармонические фигурации, охватывающие несколько октав, насыщаются напевностью.

Судя по «Автобиографическим воспоминаниям» А. Г. Рубинштейна, игру которого Шопен слушал в Париже в 1841 году, на юного русского пианиста, ставшего впоследствии одним из величайших исполнителей произведений Шопена, уже тогда произвело

<sup>45</sup> В. В. Ястребцев. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Вып. 2. Петроград, 1917, стр. 126.

неотразимое впечатление обаяние личности и творчества гениального композитора.

Произведения, созданные в 1843 г., подтверждают, что Шопен продолжал развивать черты, наметившиеся в упоминавшихся уже сочинениях. В этом году мастер написал два ноктюрна ор. 55, три мазурки ор. 56, Колыбельную ор. 57 и два сочинения, которые были опубликованы посмертно, — Листок из альбома и фа-минорный вальс. Обратимся прежде всего к ноктюрнам, опубликованным, так же как и мазурки, в 1844 г. и посвященным ученице Шопена, шотландке Джейн Стирлинг, имя которой вошло в биографию композитора как его преданнейшего друга.

Начало первого из этих ноктюрнов (фа-минорного) построено на очень простой, лирически-проникновенной теме песенного склада. Печальная мелодия повторяется несколько раз, иногда обрамляясь мелизматическими орнаментами и постепенно приобретая вариантно-распевное развитие. В средней части ноктюрна настроение меняется. Тревожное движение триолями в низком регистре прерывается аккордовыми последовательностями, а затем возникает новая тема, интонационно связанная с первой и подготавливающая ее возвращение. Но драматическое напряжение не ослабевает и достигает кульминации в патетическом речитативе, в котором переплетаются интонации начальной мелодии и кантиленной темы средней части.

Здесь мы вновь встречаемся с проведением мелодии большого диапазона в низком регистре на фоне мелодизированных фигураций, охватывающих средний и верхний регистры. И этот речитатив в левой руке звучит как сумрачный, возвышенно-скорбный итог драматических размышлений и лирических излиятий, наполняющих ноктюрн <sup>46</sup>.

И во втором (ми-бемоль-мажорном) ноктюрне этого опуса мы встречаемся с «певучими раздумьями», приобретающими порой драматический характер. Здесь фигурации в левой руке охватывают особенно большой диапазон и, полностью сохраняя свои гармонические функции, создают мелодический рисунок, приобретающий тематическое значение наряду с линиями верхнего и среднего голосов. Очень интересно сопоставить этот рисунок нижнего голоса с началом ми-минорного ноктюрна, написанного 17-летним Шопеном: в обоих случаях мелодизация аккомпанемента часто дости-

---

<sup>46</sup> К сожалению, даже некоторые выдающиеся пианисты неправильно трактуют место, приведенное нами, недостаточно выделяя мелодию в низком регистре и превращая ее, таким образом, в гармоническую опору фигураций. С необычайной художественной убедительностью играл этот ноктюрн Ф. М. Блюменфельд (а за ним и его ученики, в частности, В. К. Стешенко), сильно маркируя звуки данной мелодии и подчеркивая драматизм этого «балладного» речитатива. Такая трактовка исключает, конечно, ненужное здесь ускорение темпа, которое авторская ремарка предписывает лишь позже, начиная с 90—91-го тактов.

гается путем введения ниспадающего секундового хода на гребне фигурации.

В ноктюрне ор. 55 № 2 Шопен особенно широко использует всевозможные альтерации и путем введения хроматических проходящих и вспомогательных звуков смело расширяет границы лада. Такая изысканность интонационного строя неизменно сочетается, однако, с пленительной сердечностью и простотой песенных интонаций, лежащих в основе этого ноктюрна, так же, как и Листка из альбома. Небольшую (всего 20 тактов) пьесу эту, посвященную Е. Шереметевой, смело можно было бы назвать романсом, потому что декламационность мелодической линии верхнего голоса, развивающейся на фоне очень простого сопровождения, невольно вызывает здесь представление о «вокальности».

В мазурках ор. 56 Шопен продолжал развивать характерные черты своих излюбленных народных танцев, преимущественно мазура (конец первой мазурки, вторая мазурка и почти вся третья) и кувяка (начальная тема первой мазурки и такты 106—120 третьей). Многие в этих мазурках — метроритмическая структура, ладовые особенности, фактура — напоминает нам об их народных прообразах.

Эти мазурки следует считать неоспоримым доказательством того, что по прошествии многих лет, проведенных в Париже, связи Шопена с народными первоисточниками отечественной музыки нисколько не слабели, а, наоборот, плодотворно развивались и крепки. Мазурки ор. 56 по-прежнему воспринимаются как картины «сельского бала» с характерным чередованием «ксибок» и «одсибок». Интересно, что в первой мазурке данного опуса появляется и вальсообразная тема (*Roco più mosso*), введение которой не нарушает, однако, темповых соотношений разделов всего танца, а кроме того, Шопен время от времени акцентирует последние доли четных тактов, приближая тем самым вальс к оберку.

Почти одновременно с этими мазурками была создана Колыбельная ре-бемоль мажор ор. 57, которую Шопен, как мы знаем из дневника Богдана Залеского, дважды играл в день его именин, 2 февраля 1844 г., ему, Витвицкому и другим друзьям поэта, собравшимся в этот день у композитора<sup>47</sup>. Первое издание Колыбельной появилось лишь в мае 1845 г., и тотчас же после этого новое произведение Шопена получило распространение во всем мире.

Чрезвычайно лаконичная (всего 70 тактов), Колыбельная отличается, тем не менее, поразительным богатством композиторской техники и поэтичностью. Когда мать убаюкивает ребенка и поет, склонясь над ним, песня ее, сопровождаемая легким и плавным покачиванием колыбели, состоит из повторения очень короткой, спокойной мелодии. И вся Колыбельная Шопена построена на тони-

<sup>47</sup> *Ferdynand Hoesick, Chopin, t. II, str. 204—205.*

ческом органном пункте (лишь в предпоследнем такте появляется полный доминантсептаккорд), который служит опорой настойчиво повторяющейся (с незначительными изменениями) фигуре аккомпанеента. И на этом фоне возникает простая, ласковая мелодия, длящаяся всего четыре такта, но появляющаяся в шестнадцати видоизменениях, — именно поэтому Шопен первоначально назвал это сочинение «Вариантами», желая подчеркнуть положенный в его основу принцип такого рода преобразования мелодии.

Вначале ее «выпеваает» один голос. Затем к нему присоединяется подголосок, постепенно украшающийся вязью более коротких длительностей. Далее мелодия проходит в нижних нотах форшлагов к монотонно звучащему в среднем голосе *ля-бемоль*, и эти форшлаги создают ощущение нежных, осторожных толчков, которыми раскачивается колыбель. И после этого расцветают, уходя в верхний регистр, орнаменты, рисующие очертания все той же мелодии. Есть что-то завораживающее и сказочное в этих воздушных фигурациях. Колыбельная Шопена — подлинное чудо не только поэзии, но и вариационной техники.

В записи, сделанной в дневнике Залеского, говорится, что он обратил внимание на то, каким бледным и изможденным был Шопен в тот памятный вечер. Здоровье его пошатнулось уже давно. Еще за год до вечера, описанного Залеским, «*Kurjer Warszawski*» 19 февраля 1843 г. сообщал, что Шопен внешне очень изменился и что силы его слабеют. 3 марта следующего года «*La France Musicale*» уже писала о «тяжелой болезни» композитора, а вскоре после этого в «*Augsburger Allgemeine Zeitung*» появилась парижская корреспонденция Гейне, подтверждавшая грустные вести о состоянии здоровья Шопена.

В этой корреспонденции, датированной 25 апреля, Гейне писал: «Я вынужден вечно повторять, что есть лишь три пианиста, заслуживающих серьезного внимания, а именно: Шопен, чарующий поэт-композитор<sup>48</sup>, который, к сожалению, и эту зиму был очень болен и редко показывался; затем Тальберг, музыкальный джентльмен, которому благодаря изяществу облика в конце концов вовсе и не нужно было бы играть на рояле, чтобы его всюду приветствовали, и который на свой талант смотрит, по-видимому, как на придаток; и, наконец, наш Лист, который, несмотря на все свои недостатки и оскорбительную угловатость, остается все-таки нашим дорогим Листом и в настоящую минуту снова привел в волнение высшее общество Парижа»<sup>49</sup>.

Ирония Гейне, так двусмысленно отозвавшегося о Тальберге, не пощадила даже Листа, которому он посвятил в этой корреспонденции так много внимания. Нет надобности останавливаться на несправедливых выпадах автора «Лорелен», никогда не упускавшие

<sup>48</sup> В подлиннике здесь «*der holdselige Dichter*».

<sup>49</sup> Генрих Гейне. Собрание сочинений, т. 8. М., 1958, стр. 300.

го случая позлословить. Нам важно отметить, что на этих страницах, где имя Шопена значится первым среди «трех пианистов», говорится о его серьезной и длительной болезни. Композитор чувствовал себя все хуже и хуже после злополучной поездки на Майорку.

И именно весной 1844 г., когда Шопен так плохо чувствовал себя, его постигло тяжкое горе. 3 мая, на 74-м году жизни, скончался Миколай Шопен. 6 мая его похоронили на Повонзках, а накануне «*Kurjer Warszawski*» поместил извещение о его смерти и предстоящей траурной церемонии, отозвавшись в самых теплых словах об усопшем и выразив сочувствие его осиротевшей семье, включая сына — «славу и гордость нашей страны». О смерти отца Шопен узнал только 12 мая, и весть эта настолько сразила его, что он не был в состоянии говорить с кем бы то ни было. Мы не знаем, принял ли он на следующий день Огюста Франкома, которому послала записку Жорж Санд. Ей не удалось проникнуть к Шопену, закрывшемуся в своей комнате<sup>50</sup>. И, зная как он горячо любил отца, можно представить себе, какими горькими были эти часы, во время которых композитор оставался наедине с собой, вспоминая милую Варшаву, Лицей, Краковское предместье и Повонзки, где когда-то похоронили и Эмилию.

Исполняя просьбу Шопена (его письмо не сохранилось), Антоний Бардиньский, муж Изабеллы, подробно описал ему последние месяцы жизни отца<sup>51</sup>. Вскоре после этого решил поехать в Париж один из ближайших друзей семьи Шопена, химик Юзеф Бэлза (1805—1888). Композитор, который был знаком с ним еще в Варшаве, обрадовался тому, что ему представится возможность целые дни беседовать о своей семье, так как этот «человек с головой и сердцем» (так выразилась Изабелла в письме к брату<sup>52</sup>) несколько лет жил вместе с Шопенами и «делил с ними радость и горе»<sup>53</sup>. Сообщая Фридерiku о том, что Бэлза едет в Париж, Изабелла подчеркнула: «Папа очень любил и уважал его. Это — настоящий друг нашей семьи; никто не знает нас лучше него»<sup>54</sup>.

Из воспоминаний писателя Владислава Бэлза (сына Юзефа и крестника Изабеллы), которыми он делился с членами своей семьи<sup>55</sup>, явствует, что мысль о поездке его отца в Париж возникла в связи с тем, что родные и близкие Шопена особенно сильно беспокоились за него весной 1844 г., когда его постигла тяжкая утрата. Тревогой за брата объясняется и решение Людвики поехать во

<sup>50</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. II, str. 90.

<sup>51</sup> Там же, стр. 93—98.

<sup>52</sup> Там же, стр. 98.

<sup>53</sup> Там же, стр. 96—97.

<sup>54</sup> Там же, стр. 98.

<sup>55</sup> К 100-летию со дня рождения Шопена была опубликована лишь часть этих воспоминаний (см.: *Władysław Betza. Ze wspomnień osobistych.*—«*Słowo Polskie*», 22 февраля 1910 г.).

Францию вместе с мужем. В конце июля Каласантий Енджеевич и его жена прибыли в Париж и провели там недели две вместе с Шопеном, а затем отправились в Ноан и, погостив там, вернулись в Париж, откуда тронулись в обратный путь. Шопен провожал чету Енджеевичей до Орлеана. Свидание с близкими оказало благотворное действие на композитора и помогло ему перенести горе. Но в конце этого года Шопена ждал еще один удар: в ноябре умер в Венеции его любимый ученик, гениально одаренный венгерский пианист Карл Фильч.

В январе 1843 г. парижская общественность была буквально ошеломлена первыми публичными выступлениями Фильча, которому тогда едва исполнилось 13 лет. Сообщения о концертах Фильча, игра которого поразила даже Листа, появились в парижской, австрийской и польской печати. Шопен гордился своим учеником и, перед тем как разрешить ему начать карьеру виртуоза, собрал у себя друзей, перед которыми Фильч исполнил ми-минорный концерт Шопена. Незабываемое впечатление оставил этот вечер. Шопен подарил тогда мальчику клавир «Фиделио» — оперы, которую польский мастер считал одним из величайших творений Бетховена, и взволнованный Фильч склонился к руке своего учителя и поцеловал ее. Шопен предрекал великую будущность Фильчу, и смерть его воспринял как горькую утрату.

Состояние здоровья Шопена продолжало непрерывно ухудшаться. Но несмотря на это, несмотря на все удары судьбы, композитор создал в 1844 г. одно из своих наиболее возвышенных и значительных произведений — Сонату си-минор ор. 58, которая вышла из печати в июне 1845 г. Подобно Сонате ор. 35, она вызвала полемику, не прекратившуюся и в наше время, причем не ставился вопрос о шопеновских принципах сонатности. Это началось еще с рецензии Шумана, высказавшего огорчение по поводу того, что Шопен не сделал третьей частью сонаты си-бемоль минор, вместо похоронного марша, «в котором есть даже нечто отталкивающее», какое-нибудь *Adagio* — «скажем, в *Des-dur*»<sup>56</sup>.

Шуман назвал Сонату с похоронным маршем Шопена «четверкой его самых безумных детищ»<sup>57</sup>. Неоднократно упоминавшийся нами английский биограф композитора Артур Хэдли пишет о Сонате си-минор: «Несмотря на ее великие красоты, первая часть перегружена тематическим материалом, порой — неудобоваримым (*indigestible*). Великолепный поток мелодии в лирических эпизодах не в полной мере компенсирует ощущение натяжки в других местах, если даже мы признаем право композитора применять сонатную норму в соответствии со своими намерениями. Впрочем, оставляя в стороне вопросы уместности [такого применения] и единства, следует признать, что в этой сонате Шопен превзошел

<sup>56</sup> Robert Schumann. *Op. cit.*, S. 207.

<sup>57</sup> Там же, стр. 205.

самого себя в богатстве первоклассных идей. Ее четыре части содержат музыку, которую можно причислить к самому прекрасному, что было когда-либо написано для фортепьяно. Колорит, изящество, страстность, мечтательность — все здесь подвластно композитору, который достиг вершины своего дарования»<sup>58</sup>.

Едва ли, однако, допустимо оставлять в стороне вопросы единства, т. е. целостности сонатной формы, о которых упоминает Хэдди, давая столь противоречивую оценку последней фортепьянной сонаты Шопена. Уже Моцарт и Бетховен показали гибкость и эластичность сонатно-симфонического цикла и изменяли его форму «в соответствии со своими намерениями». И совершенно бесплодной представляется дискуссия о «праве композитора» на такие изменения. Право это неоспоримо, в особенности если речь идет о творчестве мастеров такого ранга, как Шопен. Но принципиально вопрос о художественном единстве сонатно-симфонического цикла представляется, бесспорно, исключительно важным.

Если обратиться, например, к Первой фортепьянной сонате Шумана, то станет ясно, что немецкий мастер предпринял попытку решить этот вопрос путем установления тематических связей между отдельными частями сонаты. Интродукция к Большой сонате ор. 11 представляет собою трехчастное построение, первая тема которого появляется затем в разработке последующего сонатного аллегро, а вторая тема звучит в Арии — медленной части сонаты.

В Сонате ор. 35 Шопен, как уже говорилось, создал цикл, части которого оказались спаянными между собою благодаря внутреннему единству, основанному на драматургической концепции, оставшейся непонятой даже Шуманом. Еще позже эволюция романтической сонаты ознаменовалась появлением *одночастных листовских сонат*, хотя в симфониях своих Лист, как известно, пошел иным путем: обе они — и «Дантовская» и «Фаустовская» — являются трехчастными, вернее — трехобразными, в соответствии с их программными основами, обусловившими своеобразие построения этих симфоний.

Но и шопеновская Соната ор. 35 возникла на программной основе, и недаром отдельные части ее вызывали даже зрительные представления, — вспомним хотя бы приведенные нами слова Луначарского о похоронном марше. И краткий вступительный речитатив Сонаты ор. 35 по-своему не менее выразителен, чем начальные такты «Дантовской симфонии», в которых оркестр «декламирует» первую терцину третьей песни «Ада». Но только программность шопеновской сонаты — совсем иного порядка, чем программность симфоний Листа или его «Сонаты после чтения Данте», начинающейся *изображением спуска — провала в обители ада.*

<sup>58</sup> Arthur Hedley. Chopin, p. 158—159.

В программной музыке Листа образы несут громадную ассоциативную нагрузку, синтезируясь то с просодией и содержанием дантовского стиха, то с философскими обобщениями трагедии Гете, то (в небольших произведениях) с тяжкими размышлениями, запечатлевшимися в сумрачной фигуре микеланджеловского Лоренцо Медичи, то с просветленностью рафаэлевского «Обручения». Эмоциональное содержание образов шопеновской музыки не менее значительно, но принципы их построения резко отличаются от листовской программности, хотя польский мастер и достигает такой же силы «осязаемости» звучания, так как воплощает в нем те же общечеловеческие чувства. Национальная трагедия Польши, вызвавшая к жизни дрезденских «Дзядов» и сонату с похоронным маршем, породила чувства, очень близкие к тем, которые бушевали в душе Данте, когда он, потеряв Беатриче и Флоренцию, писал в изгнании свою «Божественную комедию».

Недаром Данте был любимым поэтом Мицкевича и Словацкого, писавшего во Флоренции свою «Поэму Пяста Дантышка об аде», терцины которой бросали в круги Дантова ада предателей и врагов Польши. И если после смерти Беатриче великий флорентинец вознамерился «сказать о ней нечто такое, что никогда еще ни о ком не было сказано» («Vita Nova», XLII), то и Шопен создал произведения, в которых, обращаясь к родине, оплакал и прославил ее так, как этого не дано было до него никому из отечественных мастеров. Такие образы, страшная напряженность которых не поддается расшифровке путем объявления программы музыки, возникли и в последней, си-минорной фортепьянной сонате Шопена.

И все же, если даже и не искать программности в музыке Шопена, нельзя не ощутить ее яркой изобразительности, можно даже сказать — картинности. Надо полагать, что это непосредственно связано со зрительно-слуховыми ассоциациями, возникавшими у самого композитора, — вспомним еще раз приводившиеся уже его собственные слова: «Когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку». И, слушая музыку Шопена, мы часто представляем себе развертывающиеся в ней картины. Их эмоциональный диапазон простирается от жанровых сельских сцен до трагедий, отображаемых в Сонате с похоронным маршем и в Сонате си-минор.

Первая тема сонатного аллегро, которым открывается Соната си-минор, построена на чередовании и развитии двух элементов. Один из них, представляющий собой краткий ниспадающий ход, диапазон которого колеблется между уменьшенной октавой (такт 16) и ундецимой, подготавливает другой, состоящий вначале из трех мотивов, излагаемых мощными, полнозвучными аккордами, приобретающими характер маршевой поступи. Во втором четверотакте наблюдается такая же последовательность этих четырех мотивов. Но здесь уже появляется отклонение в доминанту с типичным для Шопена «перекрашиванием» ее терции и последующим изменением

функционального значения: тонический квартсекстаккорд фа-диез минора переходит в доминанту, приводящую, однако, в тонику одноименного мажора, которая в свою очередь трактуется как двойная доминанта ми минора. Но и эта тональность не закрепляется: в такте 13 возникает последовательность  $D_7 - T$  фа мажора, а в следующем такте такая же последовательность фа-диез мажора, который в свою очередь подготавливает возвращение тоники си минора.

Такие гармонические средства подчеркивают эмоциональную напряженность, воцаряющуюся уже в первых тактах сонаты. Но вместе с тем тональный центр ощущается здесь вполне отчетливо: Шопен не отдалается от него, а, в соответствии с тенденциями, ярко проявившимися уже в произведениях, предшествовавших сонате, расширяет границы лада. Си минор, утвердившийся в первых тактах, в дальнейшем предстает в окружении минорной (вспомним прелюдию ля минор!) и мажорной доминант, а также субдоминанты со II натуральной и II пониженной (фа мажор!) ступенями.

Первая тема первой части сонаты си минор является носительницей героико-драматического начала. Во второй теме конденсируется лирическое начало, утверждающееся, однако, не сразу. Две основные темы разделены промежуточным этапом, который существеннейшим образом отличается от традиционных принципов построения «связующей партии», ибо имеет большое драматургическое значение. В первых тактах этого промежуточного раздела уже звучит начало второй темы, мелодическая линия которой пока не развертывается. Но очертания данной линии — и это полно глубокого значения — совпадают не только с интонациями второй темы, но и с мелодией средней части похоронного марша Второй сонаты.

Шесть тактов «связующей партии» содержат трижды повторяющуюся мелодию, которая имитируется в среднем голосе — вначале в нижнюю октаву, затем в большую септиму и, наконец, в увеличенную кварту. Повторяется (за исключением ударов в басу в начале каждого двухтакта) и хроматически восходящий ход в басу, благодаря чему возникают острые диссонансирующие сочетания, постепенно нагнетающие драматическое напряжение, которое находит выход в следующем разделе экспозиции (такты 29—40), непосредственно предшествующем второй теме.

Здесь, начиная с такта 31, продолжается движение шестнадцатыми, установившееся в отмеченном шеститакте, в верхнем и среднем голосах звучат краткие взволнованные возгласы с синкопированными акцентами. Это — не «перегрузка тематическим материалом», разумеется, а драматургически необходимая подготовка второй темы. Юзеф Хоминьский пишет, что тема эта производит впечатление «фрагмента, романса или даже ноктюрна, перенесенного на почву сонатной формы»<sup>59</sup>. Вместе с тем, однако, нужно обратить внимание на то, что эта поразительная по красоте мелодия является

<sup>59</sup> Józef M. Chomiński, *Sonaty Chopina*, str. 198.

как бы вариантным развитием темы средней части шопеновского похоронного марша.

«Кто-то поет грустно и просто — она ничего не обещает, она таинственна, эта песня, но она утешает почему-то». Эти, уже цитировавшиеся нами, слова Луначарского о лирической мелодии похоронного марша невольно вспоминаются, когда вслушиваешься в кантилену второй темы начальной части Сонаты си минор. Помимо этой кантилены, данная тема содержит еще один эпизод, значительно более динамичный, но наделенный чертами интонационно-тематической общности с заключительной партией. Ее последние — «эпизодические» — такты служат отправным пунктом для начала разработки. Такой прием, совершенно уничтожающий «швы» между экспозицией и разработкой, встречается, как заметил Хоминьский, уже в ре-мажорной клавирной сонате Моцарта<sup>60</sup>.

Далее в разработке получают развитие и контрастно сопоставляются грозные интонации первой темы, кантилена второй темы и драматический эпизод связующей партии, который в экспозиции подготавливал вступление второй темы и сохранил здесь связи с ней. Так же, как в первой части Сонаты ор. 35, здесь реприза начинается непосредственно со второй темы, в обоих случаях транспонированной из параллельного мажора в одноименный, в котором проходит и заключительная партия. Эта же тональность сохраняется и в коде, где уже преобладают героико-драматические настроения, определяющие, как уже говорилось, эмоциональное содержание первой темы, опущенной в репризе, но не потерявшей, следовательно, своего доминирующего значения во всем произведении.

Что касается второй темы, открывающей репризу, то, помимо отмеченной нами связи с мелодией средней части похоронного марша Сонаты си-бемоль минор, здесь заслуживает внимания еще одно обстоятельство, которое вряд ли можно признать случайным. Не будем приводить нотных примеров, а ограничимся указанием, что у Шопена существует еще одна мелодия, чрезвычайно близкая к мелодиям, общность которых мы только что подчеркнули. Это — мелодия, несколько по-иному распетая, но все же, несомненно, родственная тем, о которых мы только что говорили, мелодия прелюдии ре-бемоль мажор. Точной даты возникновения этой прелюдии мы не знаем, но это, во всяком случае, — вторая половина тридцатых годов, т. е. время создания похоронного марша. Не «дождевой прелюдией», рожденной под впечатлением случайных слуховых впечатлений, а скорбной песней о родине должны мы считать прелюдию ор. 28 № 15. Под властью этой скорби долгие годы находился Шопен, но в Сонате си-минор уже начали бушевать героические порывы.

<sup>60</sup> Józef M. Chomiński, *Op. cit.*, p. 202.

В заключительных аккордах первой части кипит могучая энергия, которая вызывает к жизни стремительный поток фигураций, разливающийся в крайних разделах скерцо. Оно написано в тональности ми-бемоль мажор, тоника которой энгармонически равна терции си-мажорного трезвучия, звучащего именно в положении терции в последнем такте первой части. Завершается изложение начальной темы скерцо трехоктавными ударами *ff* в ритме, приобретающем затем важное тематическое значение.

Эти удары врываются затем (оба раза *f* — такты 93—94 и 101—102) в плавное течение (*p legato*) второй темы, хоралообразное звучание которой, время от времени окрашивается настроением скрытой тревоги, возникающей как результат сосредоточенных размышлений, воплощенных в этой теме.

Вторая тема написана в си мажоре, и это еще больше подчеркивает связь между первой и второй частями сонаты. Такая связь существует также между второй и третьей частями. Первая тема скерцо и в экспозиции и в репризе заканчивается погружением в низкий регистр, где звучат раскаты фигураций с синкопическими акцентами, подчеркиваемыми ту возбужденность, которая находит выход в отмечавшихся нами ударах октав. И начало медленной части сонаты как бы непосредственно вытекает из заключительных тактов скерцо. Вновь применен энгармонизм, и, начиная с той же ноты, которой закончилось скерцо, обрушиваются удары октав, складывающиеся в мощный патетический речитатив. Он предшествует кантиленной теме, причем характер ее мелодии и фактура сопровождения создают незабываемое сочетание похоронного марша с колыбельной песней. Последние такты скерцо и первые такты *Largo* подчеркивают спаянность этих частей сонаты.

Вторая (ми-мажорная) тема медленной части, как уже отмечалось некоторыми исследователями, по своему медитативному характеру до известной степени близка второй теме скерцо, хотя образ созерцательного раздумья рисуется здесь в ином, более просветленном плане. Но аналогия эта выступает отчетливее в тактах, непосредственно предшествующих возвращению кантилены *Largo*, во втором проведении излагаемой в сокращенном виде. В коде проходят отзвуки этой кантилены, в мелодических очертаниях которой выделяется «опевание» звука *ре-диез*. Таким опеванием завершается и кода, в результате чего *Largo*, так же как обе предыдущие части сонаты, заканчивается именно этим звуком.

Затем из глубин низкого регистра, где затихают последние аккорды, вырываются, подобно языкам пламени, октавы<sup>61</sup>, постепенно преобразующиеся в поток устремляющихся ввысь аккордов. И вновь звучность проваливается в низкий регистр, где в разме-

<sup>61</sup> Связь, существующая между третьей и четвертой частями сонаты, не позволяет затягивать фермату на последнем такте *Largo*, а тем более разрывать паузой этот такт и первый такт финала.

ренных пульсациях гармонического фона рождается героически-стремительная, волевая и напористая тема, четырехтакты которой замыкаются выдержанными нотами, явственно требующими «валторновой», героически-призывной окраски<sup>62</sup>.

Эта тема получает широкое развитие уже в самом начале, повторяясь в октавном изложении, захватывающем уже более высокий регистр, причем это второе проведение сопровождается динамическим нарастанием, которое приводит к тонике си мажора и к появлению новой темы. Построенная на кратких, энергичных репликах, вновь вызывающих ассоциацию с ярким колоритом медной духовой группы оркестра, и на отвечающих этим репликам ниспадающих гаммообразных пассажах, вторая тема создает ощущение оптимистической приподнятости, сохраняющееся и дальше.

Такое сопоставление тем наводит на мысль о сонатности, и третья тема, целиком построенная на легких (*leggiero*) пассажах, возникающих как естественное продолжение предыдущих, воспринимается как заключительная партия. Ее модуляционный путь лежит от фа-диез мажора, т. е. доминанты главной тональности сонаты и данной части, к доминанте ми минора, закрепляющейся в тактах 96—99, служащих переходом к следующему разделу финала. Раздел этот до известной степени имеет характер репризы, так как в нем проходят все три темы, начиная с главной партии и кончая заключительной.

Однако первая тема изложена здесь в ми-миноре, т. е. в субдоминантовой тональности, вторая начинается в ми-бемоль мажоре, в котором написано и начало третьей темы. Вместе с тем этот раздел не лишен и черт разработочности, так как в конце проведения третьей темы наступает развитие императивных реплик второй темы, но приводит к погружению в низкий регистр, где после раскатов пассажей на доминантовом органном пункте триумфально звучит, уже в основной тональности, первая тема, наделенная неукротимой силой.

Коде финала придан яркий колорит, обусловленный и переходом в одноименный мажор, и взлетами в «сияющий» верхний регистр, и динамической мощью. В коде мастерски сочетаются стремительный бег пассажей, связанных со второй и третьей темой, и призывные возгласы, интонационно перекликающиеся с первой темой финала, а отчасти и с начальной темой первой части. Все построение финала, необычное и своеобразное, подчинено намерению композитора выдвинуть на первый план героически-победную тему, трижды проводимую в финале, почти половину которого занимают именно эти проведения.

<sup>62</sup> Обратим попутно внимание на своеобразное обыгрывание энгармонизма *ais—b*, т. е. вводного тона си минора и VI ступени гармонического ре мажора,— еще один пример не раз отмечавшейся нами у Шопена переменности тонического устоя.

## ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ



В конце 1844 г. Шопен вернулся в Париж. Письмо к Шлезингеру, которого композитор извещал о том, что Соната си минор и Колыбельная (еще называвшаяся тогда «Вариантами» — «les variantes») созданы, датируется предположительно декабрем этого года. Шопен писал тогда своему издателю, что зайти к нему не может, так как чувствует себя плохо («je ne suis bon à rien») <sup>1</sup>. Жорж Санд задержалась в Ноане. Одно из случайно сохранившихся писем к ней (от 5 декабря) Шопен подписал: «Ваш старый, как мумия» (votre pomiquement vieux) <sup>2</sup>. Ему еще не было тогда 35 лет. Но он чувствовал, что силы покидают его. И все же не переставал подшучивать над собой, — правда, только временами, только тогда, когда хотел отделаться шуткой, лишь бы не говорить правды о себе, о своем настроении и предчувствиях, которые делались все более и более зловещими.

Хэдди считает, что лето 1844 г. было «кульминационным пунктом счастья Шопена в Ноане» <sup>3</sup>. Конечно, приезд Людвики с мужем благотворно подействовал на композитора, но не вывел его окончательно из того состояния моральной депрессии, в которое погрузила его смерть отца. Но можно ли вообще говорить о «счастье Шопена в Ноане»? Мы уже приводили слова композитора о его «единственном утешении», заключающемся в том, что у него нет ревматизма или подагры. А слова эти были написаны в Ноане летом 1841 г. И в дальнейшем слова «так себе» — по отношению к погоде, здоровью, настроению — все чаще и чаще попадают в письмах из Ноана: «tutaj jaka taka pogoda» (август 1841 г.) <sup>4</sup>. «Погода» в Ноане, действительно была «jaka taka», — и Шопен старался не видеть окружающего, не замечать лицемерия Жорж Санд и грубостей ее сына Мориса, не думать о своей прогрессирующей болезни. По свидетельству Делакруа, относящемуся к июню 1842 г., Шопен, живя в Ноане, посвящал много времени работе <sup>5</sup>.

Видимо, трудно было сохранить в тайне то, на что композитор лишь намекал своим ближайшим друзьям. Не только зоркий Делакруа, но и другие люди, встречавшиеся с Шопеном и той, кого он именовал «хозяйкой дома», понимали, насколько резко разграничены в жизни Шопена быт и творчество. «Kurjer Warszawski» в

<sup>1</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 284. См. также: Prof. Ignacy Błochman. Dwa autografy listów Chopina w Belgii. — «Kwartalnik Muzyczny», VII, N 26-27. PWN, 1949, str. 43—47.

<sup>2</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 383.

<sup>3</sup> Arthur Hedy. Chopin, p. 91.

<sup>4</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 28.

<sup>5</sup> Там же, стр. 350.

1843 г. перепечатал из «Neue Musikalische Zeitschrift» заметку, в которой говорилось о том, что Шопен находится в обществе «гениальнойнейшей женщины (госпожи Дюдеван — Жорж Санд)», но вместе с тем «замкнулся в себе» и «в глубине своего сердца нашел гармонию, которую тщетно искал извне»<sup>6</sup>. «Единое счастье — работа» — этими словами Валерия Брюсова можно характеризовать состояние Шопена в те годы, когда его жизнь близилась к концу.

И летом 1844 г., которое было не «кульминационным пунктом счастья в Ноане», а периодом, когда Шопен напрягал все силы, чтобы перенести постигший его удар, работа над сонатой была для него источником возвышенной радости. В 1845 г., когда гравировались и печатались Соната и Колыбельная, композитор написал три мазурки<sup>7</sup>, две песни и начал работу над новыми значительными произведениями<sup>8</sup> — Баркаролой и Полонезом-фантазией для фортепьяно, а также сонатой для фортепьяно и виолончели, которая была помечена ор. 65 — опусом, завершившим прижизненные публикации произведений Шопена.

Все три мазурки, входящие в ор. 59, примыкают к жанру мазура, хотя средняя часть второй из них приближается к кувяку, а в коде (так же как и в средней части мазурки ор. 56, №1) возникает вальсообразное движение, — впрочем, и здесь на последних частях некоторых тактов появляются характерные для мазура акценты. И в этом опусе Шопен показал неисчерпаемые возможности, какие таят в себе польские народные танцы, типичные черты которых развиваются в этих трех мазурках. Свыше сорока мазурок написал уже композитор к тому времени — и ни одна из них не была «перепевом» какой-нибудь своей предшественницы. Но, несмотря на такое разнообразие, на неистощимость творческого воображения мастера, закономерность развития образов и музыкального языка продолжала оставаться непреложной, так как «антеевские» связи шопеновской музыки с народной почвой продолжали крепнуть. Остановимся на первых тактах ля-минорной мазурки ор. 59, № 1. Как типичны для славянской мелодии первые мотивы, построенные на ниспадающих звуках тонического и доминантового трезвучия! Не менее типично и возвращение мелодии к исходной квинте тонического трезвучия после квартowego взлета, верхним звуком которого является VI натуральная ступень, тогда как началось восходящее движение с шестой повышенной. Дальнейшее развитие мелодии происходит путем введения мажорного компонента переменной тоники (a — c), причем особенно тонкой деталью здесь следует признать обыгрывание заключительного звука в 4-м такте: это ля-бемоль, в контексте с предыдущими тактами, воспринимает-

<sup>6</sup> *Ferdynand Hoerick. Chopin, t. II, str. 193.*

<sup>7</sup> Именно эти три мазурки ор. 59, которые Шопен называет новыми в письме к родным, начатом 12 и законченном 26 декабря 1845 г., вышли из печати в том же году, «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. II, str. 155,

<sup>8</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. II, str. 155.

ся как трижды звучавший уже перед этим вводный тон ля минора, но энгармоническое переименование данного звука позволяет трактовать его как VI пониженную ступень до-мажора, появляющегося в следующем такте. Но это — не «отклонение» в до мажор, потому что в 8-м такте его «тоника» оказывается пониженной квинтой альтерированного септаккорда, ведущего в доминанту ля минора. И в конце 10-го такта хроматическое понижение вводного тона ля минора предвещает не отклонение в ре минор, а появление субдоминанты ля минора, щедро обогащенного и приобретшего необычайную выразительность.

Все эти гармонические последовательности, новаторство которых неоспоримо, отмечены печатью высшей простоты и естественности — чергами, которые в полной мере присущи и двум другим мазуркам данного опуса. Утонченная экспрессия мелодии, гармонии, фактуры не заслоняет, а только украшает, расцветчивает народную основу этих произведений, созданных мастером через 15 лет после того, как он покинул родину. По всей вероятности, рассказ о чаше с польской землей, которую композитор увез с собой осенью 1830 г. из Варшавы, принадлежит к числу «легенд о Шопене». Но не подлежит сомнению, что если такой чаши и не было в его парижской квартире, то образ родины, запомнившейся Фридерiku во всем ее очаровании и благородстве, никогда не померк в его сердце. И в комнатах «замка» в Ноане, и в апартаментах, которые занимал композитор с 1841 г. на улице Пигаль, а с 1842 — на Сквер д'Орлеан в Париже, перед ним возникали картины жизни польского народа. Он воплощал эти картины то в героических и трагедийных образах сонат и Фантазии, то в жанровых сценах мазурок, число которых увеличивалось с каждым годом.

К 1845 г. относятся и две песни, которые Шопен написал на слова своего старого друга Богдана Залеского, пробовавшего в те годы свои силы и в области крупных поэтических форм. Известно, что Мицкевич и Словацкий высоко ценили дарование Залеского, но вместе с тем прямо указывали на его ошибки и заблуждения. Принадлежит к так называемой «украинской школе» польской поэзии, Залеский часто обращался к сюжетам, почерпнутым из жизни украинского народа, прошлое которого он, однако, изображал в идиллических тонах, нередко отклоняясь от исторической правды. По меткому замечанию нашего современника, польского литературоведа Казимежа Выки, Залеский «идеализирует казачество, но казачество, верно служившее шляхетской Речи Посполитой»<sup>9</sup>.

Но не эта идеализация, не такие искажения взаимоотношений магнато-шляхетской верхушки Речи Посполитой и вольнолюбивого казачества привлекали Шопена. Он положил на музыку стихотво-

<sup>9</sup> Kazimierz Wyka. *Historia literatury polskiej*. Cz. I. *Romantyzm*. Warszawa, 1954, str. 126.

рения Залеского, привлекавшие его своей лирической задушевностью и образами, которые перекликались с настроениями композитора. В одном из этих стихотворений — «*Nie ma czego trzeba*» (Нет того, что нужно) выделяются строки, повествующие о чувстве тоски человека, расставшегося с родиной: «Нет того, что нужно! Давно мне все тут постыло, немило: ни моего солнца, ни моего неба, ни моего чего-то, чем сердце жило!»

Нельзя не признать весьма знаменательным, что выбор Шопена пал на этот текст, в котором говорится дальше, что в этом краю, где нет «ни моего солнца, ни моего неба», некого любить и некому петь. Если бы Шопен, как это утверждают некоторые его биографы, действительно стал истым парижанином, если бы салоны, позолоту и изнанку которых с таким блеском описал Бальзак, действительно с неудержимой силой влекли композитора, если бы, наконец, в семье Жорж Санд он нашел хоть что-нибудь, что согрело бы его и заставило привыкнуть к чужим небом и чужим солнцем, то разве он написал бы эту песню?

Эта песня и созданная почти одновременно с нею песня «*Dwojaki koniec*» (Двойная смерть) близки по образному строю музыки, да и тексты их перекликаются между собой, ибо во второй из них говорится о смерти воина, погибшего вдали от родины, и о смерти его возлюбленной, умершей от тоски. И эта песня построена на скорбных интонациях, славянское своеобразие которых ощущается уже в первых тактах.

Если Словацкий в упоминавшемся уже стихотворении «К матери» говорил о своем воинском долге, долге бойца перед родиной, то таким бойцом чувствовал себя и Шопен, который, по выражению Юзефа Сикорского, «жил вдали от родины для родины». И образ воина, погибшего в чужом краю, вероятно, именно поэтому нашел отклик в сердце Шопена, положившего на музыку стихотворение Залеского.

Баркаролу фа-диез мажор, так же как и многие другие произведения Шопена, смело можно отнести к жанру романтической поэмы. Образный строй ее определен названием и лучше всяких слов свидетельствует, что ни болезнь, ни тяжелые переживания не смогли заглушить в композиторе чувства любви к природе, приносившей ему столько радости даже в последние годы его жизни. Не «*tomiquement vieux*», а вступившим только в тот цветущий возраст, который в первом стихе «Божественной комедии» назван «срединной странствия земного», — таким предстает перед нами Шопен в звуках Баркаролы. С высоким мастерством применены здесь колористические средства, уже в первых тактах создающие сияющую атмосферу солнечного дня. Если в Колыбельной композитор остановился на «матовом» ре-бемоль мажоре, то в Баркароле выбор его пал на звонкий фа-диез мажор.

Ритмическая фигура, очерчивающаяся в басу уже в 4-м такте, вызывает ассоциации с написанной в той же тональности пре-

людией ор. 28, № 13. Но только там темп значительно медленнее, и характер пьесы — совсем иной. Но в обоих произведениях настойчиво интонируется терция тонического трезвучия, выделяющаяся и в аккомпанементе, и в партии правой руки. В прелюдии этот прием создает ощущение медитативной монотонности, а в Баркароле подчеркивает размеренность мелодических «волн». В дальнейшем на гребнях этих волн появляются и другие звуки, но и они многократно повторяются для достижения того же эффекта, которым Шопен пользуется на протяжении всего сочинения, включающего разнообразный тематический материал.

Несмотря на наличие таких звуковых повторов и частого применения остинатных фигур в басовом регистре, фактура Баркаролы отличается удивительным богатством, особенно ощутимым в полнозвучных кульминациях. В те годы на Западе — и в музыке, и в живописи, и в литературе — процветала романтика «венецианских гондольеров». В этом жанре поэтичность поездки по Большому каналу переплеталась с легендами и рассказами о Дворце дождей, охраняемом вознесшимся на колонне львом святого Марка, о базилике, носящей имя евангелиста — патрона Венеции, о Мосте вздохов и Свинцовой тюрьме — обо всем том, о чем повествовали стихи, зарисовки и мелодии мастеров, побывавших в древнем городе и увлеченных не только его красотой, но и преданиями, которыми он овеян с давних времен. Зловещая таинственность этих преданий, с такой свежестью прозвучавших некогда у Гофмана («Дождь и догаресса»), постепенно становилась все более и более традиционной. Но Баркарола Шопена возникла не как перелов этих традиций, а как ослепительно яркое, своеобразное воплощение чувств человека, опьяненного солнечным светом, золотящим речные волны, ритм которых непрерывно чувствуется в музыке. Среди несметного количества «баркарол» и «песен венецианского гондольера», создававшихся в Европе в прошлом столетии, Баркарола Шопена заняла такое же особое место, как и все его произведения среди произведений авторов, обращавшихся к тем жанрам, в области которых, неуклонно расширяя сферу своих интересов, работал польский мастер.

Как известно, на красоту и поэтичность подлинных песен венецианских гондольеров обратил внимание и Лист, положивший в основу своего фортепьянного *Lento* (ок. 1840 г.) именно такую песню, мелодия которой впоследствии получила развитие в «Тассо» — одной из лучших симфонических поэм композитора. И на склоне лет, когда перед ним уже возникали очертания «залетейских немых берегов», Лист написал «Траурную гондолу» — свою самую скорбную фортепьянную пьесу, ритмический рисунок которой, в отличие от жизнерадостной пульсации шопеновской Баркаролы, возвещает приближение смерти. То было не только изображение гондолы, перевозившей мертвецов на венецианское кладбище, но и как бы предчувствие катастрофы на берегу Большого канала,

в Палаццо Вендрамин, где скончался Вагнер вскоре после того, как была написана листовская пьеса.

Если бы Лист писал свою книгу о Шопене уже после того, как закончил «Траурную гондолу», а затем и пьесу «Венеция», посвященную памяти Вагнера, то он никогда не завершил бы главы «Полонезы» в этой книге следующими словами, сказанными по поводу Полонеза-фантазии Шопена: «Но все это — картины, которые не приличествуют искусству, как и все крайности — всякие агонии, хрипы, судороги, когда мускулы теряют упругость, нервы перестают быть органами воли и человек становится жалкой жертвой страдания. Этих достойных сожаления тем художнику следовало бы касаться лишь с крайней осмотрительностью!»<sup>10</sup>

Таких картин и таких тем нет в Полонезе-фантазии Шопена, опубликованном, так же как и Баркарола, в сентябре 1846 г. Но в этом последнем полонезе Шопена, отличающемся эмоциональной сложностью, запечатлелись не только «полонезные» образы, а и печальные, тяжелые мысли, преследовавшие композитора в последние годы его жизни, о чем не мог не знать Лист. Надо сказать, что жанровое обозначение этой пьесы пришло не сразу. «Сейчас я хотел бы закончить сонату с виолончелью, Баркаролу и еще одну вещь, которую не знаю, как назову», — писал Шопен родным 12 декабря 1845 г.<sup>11</sup> Значит, дело обстояло так же, как с Колыбельной: рождались музыкальные образы, намечалась поэтика произведения, а название приходило позже.

В Полонезе-фантазии отчетливо выступают черты балладности, ощущающиеся уже в первых тактах интродукции, в которых слышатся как бы звуки струн арфы, перебираемых певцом-сказителем, и его короткие реплики, вводящие в повествование. Э. Яхимецкий высказывает предположение, что интродукция эта навеяна прологом к трагедии «Лилла Венеда» Словацкого, опубликованной в Париже в 1840 г.<sup>12</sup> Как известно, в этой трагедии поэт создал легендарно-аллегорические образы, явившиеся откликом на события ноябрьского восстания, поражение которого изображено в трагедии, как поражение венедов — далеких предков славян. Отвечая на призыв своей сестры, Лиллы Венеды, устремиться на поле боя и там добиться вожделенной победы, другая дочь Друида, короля венедов, вешая Роза Венеда, отвечает, что сейчас уже не помогут чары самого сатаны: «Отчизна наша погибает навеки...» Входят старцы с золотыми арфами, которые сами начинают звучать.

<sup>10</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 128.

<sup>11</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 155.

<sup>12</sup> Z. Jachimiecki, Chopin, str. 142. Оговорка Яхимецкого, сопроводившего свое предположение замечанием о том, что «Шопен не любил Словацкого и не был поклонником его произведений», основана, как видно из текста, на подложном письме Шопена к Дельфине Поточкой. Ни в одном из известных нам подлинных писем Шопена нет ни оценки творчества Словацкого, ни даже упоминания его имени.

«О! Чудо! арфы наши играют рыцарскую песню», — восклицает один из старцев, и Роза Венеда взволнованно говорит ему: «Эти арфы почуяли кровь и дрожат...»<sup>13</sup>

Разумеется, Полонез-фантазию нельзя рассматривать как программное произведение, сюжетно связанное с «Лиллой Венедой». Но нет сомнения, что образы этой трагедии (в которой, кстати сказать, выступают мотивы обличения католической церкви и кругов, шедших на компромиссы после поражения восстания) были близки Шопену, в музыке которого так часто слышались звуки «арф, почуявших кровь». И начало Полонеза-фантазии вполне допускает трактовку данного, вступительного раздела как запева к думе-балладе, в образный строй которой включается затем и «рыцарская песня». Раздел, который может быть так назван, открывается чеканно маркированными в «полонезном» ритме октавами в басу (*a tempo giusto*). Это, если считаться с названием произведения, и есть, собственно говоря, начало полонеза, непосредственно следующее за вступлением.

Если в Сонате си минор находили «перегрузку тематическим материалом», то такой же упрек нередко делали и делают Шопену, говоря о Полонезе-фантазии, построение которого к тому же находят «рыхлым», «расплывчатым» и т. п. Мы показали уже несостоятельность критики композиции Сонаты си минор в целом и ее первого аллегро в частности. Столь же несостоятельной следует признать и критику формы Полонеза-фантазии. Прежде всего можно сразу же убедиться в наличии цепких тематических и образных связей между разделами этого произведения.

Начинается оно ниспадающим квартовым ходом, который повторяется несколько раз, чередуясь с пассажами, напоминающими переборы струн арфы. Затем мало-помалу эти пассажи затихают, окончательно уступая место медитативному речитативу, вырастающему из начальной квартовой интонации. И оказывается, что именно на тематическом материале этого речитатива построена первая «полонезная» тема, первое предложение которой, так же как два предложения предшествующего раздела, заканчиваются излюбленной шопеновской мелодической последовательностью звуков квартсекстаккорда, завершающейся таким же ниспадающим ходом на кварту, которым начинается полонез. Сопоставим второй раздел интродукции и начало «полонезной» темы. Данная тема является стержневой в Полонезе-фантазии. Она сразу же получает широкое развитие, причем в процессе этого развития композитор, начиная с такта 55, которым открывается кульминация *ff*, вычленяет квинтовые броски вниз и пользуется другими приемами. Так, после связующего ми-мажорного эпизода, в котором полонезный ритм басовых октав, открывающий данную тему, переходит в средний

<sup>13</sup> Цит. по кн.: *Juliusz Słowacki. Dzieła wybrane, t. IV. Warszawa, 1954. str. 13—18.*

голос, она появляется в видоизмененном изложении в такте 93, приобретая вначале более кантиленный характер. Но затем квартсекстаккордовый ход (соль, ми-бемоль, си-бемоль) меняет свое нисходящее направление, и последняя нота устремляется вверх, причем с нее начинается восходящий гаммообразный пассаж. Далее мы встречаемся еще с одной трансформацией этой темы, меняющей наклонение (такт 108, *agitato*). Теперь ее первое предложение кончается уже нисходящими мелодическими звуками квартсекстаккорда не ля-бемоль мажора, а одноименного минора.

Последующий эпизод вновь можно рассматривать как связующий. Постепенно затухающие фигуры приводят к *Roso più lento*. Этот средний раздел сочинения написан в си мажоре, энгармонически равном до-бемоль мажору, тоническим трезвучием которого начинается полонез. Но и данный раздел прочно связан с приводившейся темой. В первых тактах его в басу звучит характерный квартсекстаккордовый ход (в мелодии он дан в это время в обратном направлении), а отправным пунктом развития последующей кантилены является то чередование восходящей и нисходящей секунд, которым начинается эта стержневая тема. Но и другие ритмоинтонационные зерна данной темы появляются в среднем разделе, развитие которого приводит к реминисценции вступительного запева, к мотиву «золотых арф», — так его можно назвать, если воспользоваться сюжетно-образной аналогией с «Лиллой Венедой» Словацкого.

Эта аналогия получает весьма убедительное подкрепление в дальнейшем, ибо кода Полонеза-фантазии, в которой неумолчно звучит маршевая поступь, окрашена в героические тона, пробивающиеся и в предшествующих разделах. Тематическая связь с ними, так же как и с вступлением, подчеркивается резко акцентированными ходами на кварту вниз. Мы не имеем оснований, правда, для сюжетной конкретизации образов Полонеза-фантазии, но можем зато с полным правом говорить о стройности его композиции и о новых творческих поисках мастера. Если Шопен завершил начатую Огиньским эволюцию жанра полонеза-поэмы, то в этом произведении он создал высокий образец полонеза-баллады. Именно так правильнее всего было бы назвать Полонез-фантазию. Но мы уже отмечали, что Фантазия фа минор также насыщена чертами балладности. Здесь же эти черты получили качественно-новое развитие, так как эпически-повествовательное начало, по-прежнему связанное с жанром думы, Шопен сочетал, в соответствии со своеобразными славянскими традициями этого жанра, с драматическим и с героическим, выразив последнее средствами национального танца-шествия.

Оценка, данная этому произведению Листом, а за ним и многими музыковедами, представляется нам несостоятельной. В Полонезе-фантазии Шопен не касался никаких «достойных сожалений тем». Образам скорби, сгушавшейся в те годы в сердцах польских

патриотов и находившей выход не только в творениях Шопена, но и в мятежной поэзии Словацкого и в гневных выступлениях Мицкевича, композитор противопоставил в конце Полонеза-фантазии образы героических устремлений, которыми ознаменовались те годы в истории Польши.

Именно благодаря этим устремлениям была завоевана победа молодой демократической Польши над старой аристократической Польшей<sup>14</sup>. Мы знаем, что победа эта была еще далеко не окончательной, ибо Краковское восстание 1846 г., о котором здесь говорится, было жестоко подавлено, но, тем не менее, оно принесло именно такой коренной поворот в развитии освободительного движения в Польше, приобретшего подлинно общечеловеческое значение. «Польскому народу принадлежит почетное место не только одного из активнейших борцов, но и одного из зачинателей международного революционного движения конца 40-х годов. Именно в Польше в 1846 г., на два года раньше, чем во всей Европе, развернулись первые революционные бои общенародного значения», — подчеркивают советские историки<sup>15</sup>.

Здесь в высшей степени важно вспомнить слова Маркса и Энгельса, содержащиеся в их статье, опубликованной в «Новой Рейнской газете» 3 сентября 1848 г. по поводу выступления Арнольда Руге в прениях по польскому вопросу во Франкфурте. В этих словах не отрицаются заслуги польской эмиграции, но вместе с тем указывается на поистине громадное значение освободительной борьбы польского народа, одним из этапов которой было совместное революционное выступление польских и украинских крестьян, получившее название Краковского восстания.

«Польская эмиграция спокойно выдержала испытание, много претерпела и много поработала для восстановления Польши. Но разве поляки в самой Польше меньше сделали, разве они не шли смело навстречу большим опасностям, разве не подвергались они ужасам тюрем Моабита и Шпильберга, кнута и сибирских рудников, галицийских кровавых бань и прусской шрапнели? Но всего этого не существует для гражданина Руге. Столь же мало обратил он внимание на то, что неэмигрировавшие поляки гораздо больше восприняли, усвоили общее европейское просвещение, гораздо лучше познали потребности Польши, в которой продолжали жить, чем почти вся польская эмиграция за исключением Лелевеля и Меро-славского. Гражданин Руге приписывает всю образованность, которая существует в Польше, — или, выражаясь его языком, «возникла среди поляков или пришла к полякам», — пребыванию их за границей.

Мы показали, что полякам не надо было искать познания потребностей своей страны ни у французских политических мечтате-

<sup>14</sup> См. подробнее К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VI.

<sup>15</sup> «История Польши в трех томах», т. II. Под ред. И. С. Миллера и П. А. Хренова. М., 1955, стр. 7.

лей, которые с февраля месяца потерпели крушение на своих собственных фразах, ни у глубокомысленных немецких идеологов, которые не могли еще найти никакого повода для кораблекрушения; мы показали, что Польша сама — наилучшая школа для изучения того, что нужно Польше. Заслуга поляков состоит в том, что они первые признали и провозгласили земельную демократию как единственно возможную форму освобождения всех славянских наций, а вовсе не в том, как вообразил себе гражданин Руге, что они перенесли в Польшу и в Россию общие фразы и «великую идею политической свободы, созревшую во Франции, и даже (!) философию, которая возникла в Германии (и в которой потонул г. Руге)»<sup>16</sup>.

Можно сказать, что величайшей заслугой Шопена, Мицкевича и Словацкого было прежде всего то, что, находясь в эмиграции, они продолжали оставаться поляками, продолжали крепить в своем творчестве связи с родным народом, его стремлениями, славными традициями его культуры. Не будет преувеличением сказать, что эти великие польские мастера прошли «наилучшую школу для изучения того, что нужно Польше». И школу эту они проходили не в парижских салонах.

Было бы странным отрицать, что на нервную, восприимчивую натуру Шопена производили сильнейшее впечатление сокровища Лувра, поэтические пейзажи Франции, Испании, Италии и других стран, которые он посетил. И, скажем, в Баркароле его слышатся, конечно, отзвуки Юга, ощущающиеся не только в ярком колорите, а и в мелодике данного произведения. Но не эти впечатления, не эти отзвуки определяют творческий облик Шопена. Огонь, кисти Делакруа, опаливший темное, скорбное лицо, глядящее на нас с знаменитого портрета композитора, озарил истинные черты этого облика мастера, в сердце которого мысли о родине бередили никогда не заживавшую рану.

Об этих мыслях мы много узнаем не столько из писем Шопена и воспоминаний о нем (среди коих, увы, преобладают апокрифы и фальсификации), сколько из его музыки, связывающейся по своему образному строю, по всему своему содержанию не с атмосферой эмиграции, а с той обстановкой, в которой создавался на рубеже 30-х и 40-х годов «Союз польского народа», близкий к «Демократическому обществу», но более прогрессивный, чем этот эмигрантский центр.

Мы не располагаем сведениями о том, в какой степени Шопен был информирован о деятельности «Союза польского народа». Известно, однако, что в кругах польской эмиграции в Париже читались труды Эдварда Дембовского (1822—1846), входившего в состав этой организации до 1843 г., т. е. до того времени, когда царская полиция раскрыла одну из ячеек организации и арестова-

<sup>16</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VI, стр. 410.

ла нескольких ее деятелей. Дембовскому удалось скрыться и поселиться затем в Познани. Там продолжалась научная и литературно-публицистическая деятельность Дембовского, установившего контакт с «Союзом плебеев», сфера влияния которого выходила за пределы Княжества Познаньского.

После того, как прусские власти, обеспокоенные революционными призывами Дембовского, выслали его за пределы Княжества, он побывал на Западе, встретился там с Лелевелем и руководящими деятелями эмигрантского Демократического общества. Еще раньше, в Варшаве, Дембовский встречался с выдающимся польским революционером Петром Сцегенным (1800—1890) и вместе с ним призывал к уничтожению социального неравенства. Так же как и Дембовский, Сцегенный придавал большое значение сплочению революционных сил русского и польского народа в их освободительной борьбе<sup>17</sup>.

Тогда, когда в Галиции и Краковской республике вспыхнуло восстание, Дембовский принял участие в этой борьбе и 27 февраля 1846 г. погиб во время нападения габсбургских войск на колонну демонстрантов. В том же месяце Сцегенный, игравший руководящую роль в повстанческом движении в Царстве Польском, был приговорен к смертной казни через повешение, которая в последнюю минуту перед исполнением приговора была заменена каторгой. Ровно за день до гибели Дембовского он вместе с диктатором Яном Тыссовским, секретарем которого Дембовский состоял тогда, подписал обращение к польскому народу, гласившее:

«Оповещаю Вас, что употребление в нашей республике титулов пан, вельможный, ясновельможный и т. д. считаю оскорбительным, отменяю его и предписываю говорить каждому ты, гражданин, а лучше всего — брат, а людям пожилым — Вы, как это принято в народе»<sup>18</sup>. В этих немногих словах чувствуется демократизм Дембовского, проявившийся и в его эстетических воззрениях и высказываниях. Он смело выдвигал тезис о народности творчества, неотделимой в его представлении, как справедливо подчеркивает Мария Жмигродзка, от антифеодальной и антиклерикальной направленности литературы и искусства<sup>19</sup>.

«Дембовский требовал, чтобы в искусство вообще, в частности — в литературу, получил широкий доступ «плач ребенка», как он символически называл отрицательные стороны жизни. Смотря прямо в глаза жестокой правде, Дембовский в своих «Путевых заметках» и других произведениях стремился отобразить невыно-

<sup>17</sup> См. главу «*Idea współdziałania ludu polskiego i rosyjskiego*» в кн.: Czesław Wysocki, Ks. Piotr Sciegienny. Warszawa, 1953, str., 100—111.

<sup>18</sup> Цит. по кн.: Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей, т. III. М., 1958, стр. 304. Выражение «наша республика» применено здесь по отношению к Краковской республике, просуществовавшей с 1815 по 1846 г.

<sup>19</sup> Maria Zmigrodzka, Edward Dembowski i polska krytyka romantyczna. Warszawa, 1957, str. 205.

симые страдания и гнет хлопов под панским игом. Право изображать в литературе жизнь простого народа, крестьянства приходилось отстаивать в борьбе против защитников ложно-классической традиции в эстетике из консервативного лагеря. С жаром защищал это право Мицкевич, опровергая доводы Я. Снядецкого, не понявшего глубокого различия между реакционным романтизмом, выраставшим из романтической реакции шеллингианской философии, и романтизмом революционным. Замечательный материал для искусства Дембовский видел в жизни самого народа», — пишет советский исследователь<sup>20</sup>.

Многое из сказанного здесь может быть полностью отнесено к Шопену, который, наряду с Мицкевичем и Словацким, был основоположником польского революционного романтизма и в своих величайших творениях утвердил его пафос, его моральную правоту. Вальсы Шопена не мешают ему быть гениальным представителем именно данного прогрессивного направления, так же точно как Мицкевича не отрывают от этого направления его альбомные стихотворения. Но материал для искусства Шопен прежде всего видел в жизни самого народа, и в шопеновской музыке «Плач ребенка» был не столько интимной лирикой, сколько выражением гражданской скорби, настроения которой проникали и в сонаты, и в фантазию, и в прелюдии, и в ноктюрны, и в мазурки, неизменно остававшиеся сценами из народной жизни, и даже в полонезы, в особенности — в Полонез-фантазию.

В декабре 1846 г. были опубликованы последние ноктюрны Шопена: си-мажорный и ми-мажорный. Композитор пометил их ор. 62. И чувство встревоженности, рожденное именно этой скорбью, с новой силой прозвучало во втором из этих ноктюрнов, начальная кантилена которого прерывается взволнованным *Agitato*, тогда как краткая реприза переходит непосредственно в коду, по настроению близкую к этому эпизоду. Нетрудно заметить, однако, что народность музыки Шопена проявлялась не только в ее образном строе, но и по-прежнему в средствах выразительности, расширение диапазона которых композитор осуществлял на интонационно-ритмической и ладовой основе польского народного творчества.

Лето 1846 г. было последним, которое Шопен провел в Ноане. В следующем году наступил полный разрыв с Жорж Санд. Вместо того, чтобы описывать обстоятельства этого разрыва (обычно объясняющегося тем, что Шопен стал на сторону дочери «хозяйки дома» — Соланж, поссорившейся с матерью вскоре после выхода замуж за скульптора Клезенже)<sup>21</sup>, приведем здесь слова Мечислава Карловича, звучащие как тяжкое, неопровержимое обвинение: «Попросту госпожа Санд не хотела, чтобы возле нее был человек, здоровье которого начинало все более и более слабеть, и

<sup>20</sup> И. С. Карский. *Мировоззрение Э. Дембовского*. М., 1954, стр. 268.

<sup>21</sup> См., напр., монографию Гезика.

воспользовалась первым попавшимся предлогом, чтобы отделаться от него»<sup>22</sup>. Таков был заключительный акт «игры в благородство» госпожи Санд, не желавшей, вероятно, вспоминать о том, что начало смертельной болезни Шопена положила, по свидетельству его родных и близких<sup>23</sup>, та поездка на Майорку, которая была фактически бегством из Парижа.

Это последнее лето было связано с очень неприятными переживаниями. Морис, сын Жорж Санд, усердно помогал матери отделаться от «человека, здоровье которого начинало все более и более слабеть» и изошрялся в наглых выходках. Жорж Санд стыдливо объясняла впоследствии эти выходки заботой сына о ее репутации. Но разве могло хоть что-нибудь повредить этой репутации, создававшейся на протяжении по крайней мере четверти века и уже тогда вошедшей в качестве одной из колоритнейших страниц в «скандальную хронику» Европы.

«Дорогой мой, делаю все, что в моих силах, чтобы работать, но это мне не удастся», — писал Шопен из Ноана Огюсту Франкому 8 июля 1846 г.<sup>24</sup> Из этого «замка» композитор мысленно переносился в далекую Варшаву к родным, о которых он все время думал, стараясь представить себе, как они провели лето, писал им об этом последнем лете в Ноане. Семья Жорж Санд увлекалась тогда поездками в Черную долину, живописную местность, расположенную неподалеку от Ноана. Шопен не принимал участия в этих экскурсиях, потому что очень быстро уставал. «Когда я утомляюсь, то делаюсь невеселым, а это отражается на настроении всех, и молодежь получает меньше удовольствия», — читаем мы в письме к родным от 11 октября 1846 г.<sup>25</sup>

Письмо это, впервые опубликованное Карловичем и затем погибшее, так же как и сотни других писем Шопена, говорит о том, каким одиноким он был в Ноане и как ему хотелось поделиться с близкими всем, что его волновало. Он не мог понять, как Жорж Санд могла выгнать на улицу двух старых слуг — садовника Пьера («несмотря на 40 лет службы») и «почтенную Франсуазу». Он сообщал также, что надеется вскоре вернуться в Париж и встретиться там с Новаковским, которого «хозяйка дома» запретила приглашать в Ноан. А Шопен мечтал не только увидеться со своим старым другом, но и «наговориться с ним по-нашему», т. е. по-польски, ибо, как он вскользь замечает, давно уже не приходилось ему слова сказать на родном языке.

<sup>22</sup> *Mieczysław Karłowicz. Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa, 1904, str. VII.*

<sup>23</sup> *Там же, стр. 361. Ответ Листу на его седьмой вопрос (о здоровье Шопена), заданный Людвиге Енджеевич перед началом работы над книгой о Шопене. Формулировка ответов на вопросы принадлежит, видимо, Джейн Стирлинг (там же, стр. 352).*

<sup>24</sup> *«Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 396.*

<sup>25</sup> *Там же, стр. 171.*

Письмо свидетельствует о необычайной широте интересов композитора. Он с восторгом пишет о работах Леверье, который, по возмущениям Урана, указал место, где нужно искать Нептуна. «Какой триумф для науки — путем вычислений дойти до такого открытия!». Далее Шопен упоминает о последних достижениях техники, выражая уверенность, что о них расскажут родным Барциньский или Бэлза. «Своей виолончельной сонатой я то доволен, то нет. Бросаю ее в угол, потом опять берусь за нее»<sup>26</sup>, — добавляет он.

В начале письма сделана пометка «за столиком возле фортепьяно». Летом 1846 г., как мы знаем, Шопен не только сочинял, но и много занимался изучением произведений великих мастеров. 31 мая он просил свою ученицу Марию де Розьер прислать в Ноан принадлежавшую ему партитуру моцартовского Реквиема<sup>27</sup>. 19 августа Делакура, жаловавшийся одному из своих друзей, что в Ноане он «ужасно разленился», но собирается «вскоре бросить эту жизнь каноника», добавляет, что Шопен «божественно хорошо играл Бетховена»<sup>28</sup>.

Известно, что Шопен часто давал своим ученикам (в частности, Марии де Розьер и Соланж Дюдеван<sup>29</sup>) играть произведения Бетховена. Шуман отмечал особенную близость польского мастера к Бетховену, «дух которого Шопен ввел в концертный зал», и писал далее в статье, появившейся в 1836 г.: «Шопен выступил не с оркестровой армией, как это делают великие гении; он обладает лишь маленькой когортой, но она принадлежит ему целиком, вплоть до последнего героя. Но учился он у лучших мастеров, у Бетховена, Шуберта, Филда. Согласимся с тем, что первый воспитал мужество в его душе, второй нежность в его сердце, третий — беглость в его руке»<sup>30</sup>.

Творческая генеалогия Шопена, приводимая здесь Шуманом, вызывает некоторые возражения. Вряд ли Филда можно отнести к числу «воспитателей» Шопена (а также, как это делают до нашего времени, — Марии Шимановской). Но прежде всего нужно сказать о том, что Шуман, писавший о многих композиторах, в том числе о Шимановской, новаторские устремления которой он оценил по заслугам, не упомянул в приведенных строках о преемственной связи Шопена со своими предшественниками и старшими современниками. А между тем эта связь дает очень много для постижения творческого облика Шопена, облика, чертами которого следует считать далеко не только «мужество, нежность и беглость». Необходимо помнить и о национальном своеобразии польской музыки,

<sup>26</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 175.

<sup>27</sup> Там же, стр. 396.

<sup>28</sup> Там же, стр. 397.

<sup>29</sup> Там же, стр. 376.

<sup>30</sup> Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. I, S. 163—164.

обусловленном очень сложным комплексом событий и переживаний, достигших трагической кульминации именно в годы недолгой и горькой жизни Шопена. Впрочем, его героико-патриотические чувства Шуман, судя по приводившемуся уже замечанию о «пушках, укрытых в цветах», понимал достаточно хорошо.

В шумановском перечне «лучших мастеров», у которых учился Шопен, пропущены Бах и Моцарт. Однако их творения Шопен никогда не переставал штудировать, внимательно изучая вместе с тем оркестровые и фортепьянные сочинения Бетховена, близость к которому, пожалуй, наиболее отчетливо проявилась в соль-минорной виолончельной сонате Шопена, посвященной Франкому. Эта близость ощущается в сильных динамических контрастах первой части (*Allegro moderato*), последующего скерцо и финала, хотя во всех этих частях, а еще больше в *Largo*, предшествующем финалу, неизменно ощущается чисто шопеновская напевность, восходящая к славянским истокам.

Первая тема начального аллегро, несомненно, содержит элементы вступительной речитации думы-баллады, причем речитация эта, почти целиком построенная на приемах опевания опорных звуков мелодии, постепенно приобретает патетический характер, не нарушаемый, а скорее подчеркиваемый монотонностью такого опевания, приобретающего порою характер заунывного причитания.

Не забудем, что сочинялась эта соната тогда, когда возникли и вскоре же рухнули надежды польских патриотов на победу Краковского восстания. В разгаре работы над сонатой Шопен получил взволнованное письмо от Богдана Залеского, который поздравлял его с днем именин и, располагая сильно запоздавшими известиями, сообщал о том, что «дела в Кракове идут отлично», а поэтому выражал надежду, что в следующем году поздравит Шопена в этот день «уже в Польше, свободной и независимой». Поэт добавил к этому: «Счастливы наш Витвицкий, что находится так близко от очага [восстания]»<sup>31</sup>. Действительно, Витвицкий был тогда на одном из силезских курортов. В следующем году он умер в Риме, но еще до этого Шопен узнал о поражении восстания, о гибели многих своих соотечественников. И когда мы думаем об этом, то понимаем, почему «плач ребенка» прозвучал и в виолончельной сонате, первая тема которой построена как *Lamento*.

Скорбная патетика насыщает всю первую часть Сонаты. Драматические взрывы, прорезающие эту часть, еще более подчеркивают ее «ламентозность», отзвуки которой слышатся даже в «бравурном», казалось бы, скерцо, написанном в тональности минорной доминанты и пронизанном интонациями, близкими к теме-запеву первой части. Третью часть, самую короткую из всех медленных частей шопеновских сонат, Юзеф Хоминьский назвал «лирическим интермеццо». Этому польскому ученому принадлежит

<sup>31</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 160.

блестящий анализ данной сонаты<sup>32</sup>, в котором со всей убедительностью опровергнуты критические замечания многих музыковедов, не понявших ни содержания этой последней шопеновской сонаты, ни ее художественных достоинств, ни ее подлинно этапного значения на творческом пути мастера.

Хоминьский указывает, что Шопен сохранил в этом произведении особенности построения, определившиеся в его предыдущих сонатно-симфонических циклах (в репризе первой части отсутствует, например, главная партия), но вместе с тем развил черты, постепенно определившиеся в его поздних произведениях, включая и стремление к полифонизации ткани. В качестве примера такой полифонизации Хоминьский приводит диалог между фортепьяно и виолончелью, которым начинается медленная часть сонаты. Хоминьский указывает также, что финал, в котором постепенно отступают на второй план лирические элементы, приобретает решающее значение в драматургии произведения. «Со всей определенностью выступает здесь его трагический характер»<sup>33</sup>.

Отметим также, что опорным звуком первой темы финала (написанного в форме рондо) является все тот же, заунывно опеваемый в начале первой части, звук ля.

Можно полностью согласиться с выводом Хоминьского, который, присоединяясь к Яхимецкому, указавшему на историческую роль данного произведения в эволюции романтической сонаты, пишет: «Нужно еще раз подчеркнуть, что соната соль минор, несмотря на трагические моменты и насыщенность скорбью, не отмечена печатью резиньяции, а, наоборот, является произведением, полным боевой силы»<sup>34</sup>. Такое сочетание мы вправе считать неоспоримым доказательством того, что в музыке Шопена претворялись не зарубежные впечатления, а переживания, связанные с судьбами родного народа. И в последней сонате мастера вновь прозвучали чувства гражданской скорби, рожденные поражением восстания и крушением надежд на возвращение в «свободную и независимую Польшу», и мужественный призыв к продолжению борьбы.

В том же 1847 г., в котором была опубликована виолончельная соната Шопена, вышли из печати его последние вальсы, помеченные ор. 64. Украшением этой тетради, содержащей три пьесы, явился знаменитый до-диез-минорный вальс, подернутый дымкой грусти, вторгшейся и в эту область творчества композитора, к которой он не обращался уже так давно. Все три вальса ор. 64 отличаются изяществом, прозрачностью фактуры и гармоническим своеобразием, позволяющим сразу же определить их авторство. И в эту, казалось бы, «салонную», сферу Шопен внес очарование большого искусства, придав необычайное изящество мелодической линии, развивающейся на пульсирующем фоне аккомпанемента. В средней части

<sup>32</sup> Józef M. Chomiński. *Sonaty Chopina*, str. 251—334.

<sup>33</sup> Там же, стр. 321.

<sup>34</sup> Там же, стр. 333.

последнего вальса равномерное движение четвертями передается в правую руку, а в басу начинается «раскачка» кварт, переходящая затем в речитативную мелодию, окрашенную в элегические тона. Ремарка sotto voce подчеркивает ее несколько сумрачный характер.

Есть сведения, что в 1848 г. Шопен написал еще один (си-мажорный) вальс, рукопись которого находится в настоящее время в одном из частных собраний. Но в последние годы жизни композитор обращался главным образом к жанру мазурки. В 1846 г. он написал три мазурки ор. 63 и посмертно изданную мазурку ор. 67, № 4, в 1849 г. — соль-минорную (ор. 67, № 2) и фа-минорную (ор. 68, № 4) мазурки. Кроме того, в 1847 г. Шопен написал свою последнюю (насколько нам известно) песню. На этот раз он обратился к тексту стихотворения Зыгмунта Красиньского (1812—1859) — «Мелодия».

Нам уже приходилось отмечать независимость суждений Шопена и прогрессивность его мировоззрения, обусловившую критические отношения к таким реакционным явлениям, как, скажем, «товянизм». Шопену были чужды клерикально-мистические воззрения Витвицкого, но, как мы видели, он положил на музыку некоторые стихотворения поэта, — не потому, что разделял его заблуждения, а потому, что в стихотворениях этих нашел образы польского народного быта. И в данном случае стихотворение Красиньского привлекло Шопена тем, что оно перекликалось с трагедийными настроениями виолончельной сонаты, хотя и было далеким от ее концепции в целом.

Автор «Иридиона» был в высшей степени противоречивой фигурой. В 1848 г. в Лейпциге удалось анонимно опубликовать обличительные стихи Словацкого, написанные в ответ на «Псалмы будущего» Красиньского, воспевшего в этих трех «псалмах» веру, надежду и любовь в духе идеи покорности народа «провидению» и... шляхте. Такая идея была безусловно чужда Шопену, но строки Красиньского он взял для того, чтобы в этой последней своей песне прославить героев недавнего восстания и оплакать тех, «чьи имена, быть может, даже будут забыты». В конце песни, так же как в первой теме виолончельной сонаты, звучат интонации причитания — «заплачки», драматизированные «реквиемными» аккордами.

Если в названной драме и в других произведениях Красиньского романтизируется обреченность магнато-шляхетских кругов, противопоставляемых демократическим силам польского освободительного движения, к которым так враждебно относился Красиньский, то Шопен, создавая «Мелодию», дал свое толкование патетически-многозначительному тексту. И вряд ли поэт ожидал, что в эту «Мелодию» ворвутся народно-песенные интонации. А между тем именно эти интонации продолжали звучать в музыке Шопена, в частности, в его последних мазурках.

Три мазурки ор. 63, посвященные графине Лауре Чосновской (Лорке, как ее обычно называли в семье Шопена), были послед-

ними, опубликованными при жизни композитора. Во всех трех звучат типичные ритмы мазура, переходящего в первых двух пьесах в оберек. Неистощимая мелодическая изобретательность Шопена по-прежнему чувствуется в этих трех мазурках. Не прекращаются и гармонические искания мастера. В первой мазурке, например, большое значение приобретают нонаккорды.

Стремительное *Vivace* этой мазурки сменяется *Lento* в следующей пьесе, крайние части которой приобретают элегический характер. Но ее средняя часть (оберек в параллельном мажоре) контрастирует с начальной темой и ее повторением: она более динамична, в ней появляются акценты — «притоптывания» то на первой, то на третьей долях такта. Так же как в первой мазурке, здесь обыгрываются «вольничные», т. е. квинтовые, упоры в басу. И, наконец, в третьей мазурке, по настроению, а порой и по ритмике, близкой к написанному в той же тональности седьмому вальсу *op. 64, № 2*, временами слышатся меланхолические интонации, то и дело уступающие место типичным «мазурочным» оборотам с задорными акцентами на последних долях такта.

Ля-минорная мазурка, впервые изданная Фонтаной вместе с другими посмертными произведениями и помеченная им *op. 67, № 4*, возникла, вероятнее всего, также в 1846 г. Существуют, однако, различные варианты этой мазурки. Один из них, опубликованный Ганшем, основан на обнаруженной им рукописи, отличающейся от той редакции, в которой данная мазурка напечатана Фонтаной<sup>95</sup>. Еще один вариант, помещенный вместе с двумя другими в Собрании сочинений Шопена под редакцией Падеревского, изложен в автографе, принадлежавшем некогда Брамсу и перешедшем затем в собственность венского «Общества друзей музыки» (*Gesellschaft der Musikfreunde*). Этот автограф датирован 1848 г.

Сопоставление вариантов данной мазурки показывает, что в последние годы жизни, несмотря на упадок сил, Шопен по-прежнему оставался взыскательным к каждой детали своих произведений, постоянно возвращаясь к ним и стремясь к чеканной завершенности всего, создававшегося им. Ни на мгновение не ослабевали его связи с песенно-танцевальной стихией родного народа. Оттуда продолжал черпать он поэтические напевы и своеобразные ритмы, не переставая расширять рамки лада путем его хроматического обогащения, принципы которого восходили также к народно-национальным традициям. Нетрудно заметить, что Шопен находил все новые и новые приемы обыгрывания «славянской кварты» и по-прежнему смело сопоставлял натуральные и повышенные ступени лада.

В списке произведений Шопена, составленном его сестрой Людвигой Енджеевич, фа-минорная мазурка, посмертно изданная Фон-

<sup>95</sup> *Edouard Ganche. Dans le souvenir de Frédéric Chopin. P., 1925, p. 236. См. также: Dr. Ludwik Bronarski. W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Fryderyka Chopina. — «Kwartalnik Muzyczny», N 1, Warszawa, 1928, str. 57—58.*

таной в качестве ор. 68, № 4, также отнесена к 1848 г. Но сам Фонтана сопроводил первую публикацию этой мазурки сообщением, что она была написана Шопеном в 1849 г., уже незадолго до смерти, когда он уже не поднимался с постели и не имел сил подойти к фортепьяно, чтобы наиграть пьесу, которой суждено было стать его последним сочинением. Если предыдущая, ля-минорная мазурка вплотную примыкает к жанру мазура, то здесь слышится как бы медленный оберек.

Фактура последней мазурки Шопена предельно проста и пластична. На фоне ритмических «толчков» аккомпанемента звучит мелодия. Это — типичная шопеновская кантилена, причем даже хроматизированные коды неожиданно приобретают распевность. Обилие септаккордов позволяет с особенной звонкостью выделиться ля-мажорному трезвучию в начале 15, 17 и 19-го тактов. Хроматические сдвиги происходят во всех голосах, приводя к появлению альтераций и к обыгрыванию энгармонизмов (например, в тактах 13—14).

Ни один композитор Запада не владел в то время таким богатством средств выразительности, такой ослепительно-яркой гармонической палитрой. И если бы Шопен, подводя итоги своей недолгой жизни, горечь прощания с которой сквозит в этой мазурке, задал себе вопрос: «Кто же победил тебя», — то, подобно герою повести Хэмингуэя «Старик и море», он мог бы ответить себе: «Никто, — просто я слишком далеко ушел в море».

Вероятно, он знал, что на Западе понимали его до конца только такие гениальные мастера, как Делакруза. Но музыка Шопена была предназначена прежде всего для его соотечественников, ибо в ней они слышали беспримерное по силе повествование о родине, о ее славном прошлом, скорбном настоящем и прекрасном будущем, и, слушая, верили в это будущее. Как упрямый зодчий, воздвигал Шопен здание польской музыкальной классики, идя своим путем, несмотря на то, что в период творческого расцвета его искания перестали понимать даже такие гиганты, как Шуман и Лист, который, впрочем, вскоре после смерти Шопена тоже «далеко ушел в море».

В последние годы жизни композитор особенно сблизился со своими русскими друзьями. Летом 1845 г. Шопен писал, например, родным, с какой теплотой относится к нему Н. В. Обрескова (мать Е. Д. Обресковой-Сутцо, ученицы Шопена, которой он посвятил свою Фантазию фа минор), пытавшаяся устроить композитору свидание с матерью в Бонне, куда он собирался поехать в 1846 г. на открытие памятника Бетховену<sup>36</sup>. Когда Н. В. Обрескова была с мужем проездом в Варшаве, то навестила мать композитора и предложила отвезти ее в Париж, но, как видно, из письма Юстыны Шопен, она боялась, что приезд ее доставит слишком

<sup>36</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 137.

много хлопот Фридерiku<sup>37</sup>. Зимой 1847—1848 гг. Шопен постоянно бывал у Обресковой, рассказывавшей ему «о Мамецзе»<sup>38</sup>. В последний год жизни Шопена Обрескова заботилась о нем, писала его родным и, судя по письмам композитора, он был бесконечно тронут вниманием этой русской семьи к нему.

О дружеских отношениях Шопена с его русскими учениками и ученицами говорят его посвящения Прелюдии ор. 45 Е. Чернышевой, Листка из альбома — Е. Шереметевой, переписка с В. Кологривовой<sup>39</sup> (вышедшей замуж за итальянского художника Луиджи Рубио), долгие беседы с В. Ленцем (1808—1883), впоследствии прославившимся своими трудами о Бетховене и книгой «Великие пианисты-виртуозы нашего времени» (*Die grossen Pianoforte Virtuosen unserer Zeit*. Berlin, 1872), многие страницы которой посвящены Шопену<sup>40</sup>.

Ленц, который в 40-х годах приезжал из Петербурга в Париж и брал там уроки у Шопена, горячо полюбил своего учителя и как гениального музыканта и как человека. Он понимал всю сложность личной жизни мастера и видел, сколько зла приносит ему Жорж Санд — «это ядовитое растение, которым Шопен был ослеплен и одурманен». Ленц писал: «Шопена будут играть еще тогда, когда о Жорж Санд никто уже не будет помнить»<sup>41</sup>. Со словами Ленца о «ядовитом растении» перекликается и мнение другого ученика Шопена, впоследствии профессора Парижской консерватории, Жоржа Амадэ Матиаса (1826—1910), который считал, что главной причиной преждевременной смерти Шопена была Жорж Санд<sup>42</sup>. Такого мнения придерживались и многие другие современники Шопена.

В 1847 г. Шопен никуда не выезжал из Парижа. Напрягая последние силы, он давал уроки, количество которых волей-неволей пришлось сократить. Ученики и друзья композитора уговорили его выступить публично и взялись организовать концерт в зале Плейеля<sup>43</sup>. Этот последний парижский концерт Шопена состоялся 16 февраля 1848 г. и открылся фортепьянным трио Моцарта, исполненным Шопеном совместно с профессором Парижской консерватории, скрипачом Жаном Дельфеном Аляром (Alard,

<sup>37</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 158—159.

<sup>38</sup> Там же, стр. 226.

<sup>39</sup> Там же, стр. 402.

<sup>40</sup> Эти страницы перепечатаны в «Русской музыкальной газете» за 1910 г. под названием «Воспоминания о Шопене».

<sup>41</sup> Цит. по польскому переводу книги Ленца, сделанному А. Чартковским (*W. Lenz. Wspomnienia o Chopinie*. — «Przegląd Muzyczny», Poznań, 1926, N 5, 6, 7) и частично вошедшему в кн.: Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska. Chopin żywy. Warszawa, 1958, str. 420.

<sup>42</sup> Письмо в редакцию немецкого журнала «Der Klavierlehrer», 1882. Цит. по польскому переводу: «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», 1882, N 16, str. 126.

<sup>43</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 229. Письмо к родным от 11 февраля 1848 г.

1815—1888) и Огюстом Франкомом, с которым Шопен впервые публично сыграл в этот вечер и виолончельную сонату<sup>44</sup>. Затем в авторском исполнении прозвучали этюды, прелюдии, мазурки, вальсы (в частности, ре-бемоль-мажорный, который пришлось повторить) и Баркарола. Успех был грандиозный, и пресса оповестила тотчас же, что 10 марта Шопен намерен дать еще один концерт и что свыше 600 человек записались на билеты, хотя зал вмещает лишь 300. Заметим попутно, что количество лиц, желавших попасть на концерт 16 февраля, значительно превысило эту цифру. Шопен собственноручно вычеркнул из списка многие имена...

Именно в те дни, когда парижская печать сообщала о предстоящем концерте Шопена, во Франции начались революционные события, связанные с тем подъемом освободительного движения, которым ознаменовался 1848 год, вошедший в историю «весны народов», как нередко называют период этого подъема. В том памятном году был опубликован «Манифест Коммунистической партии» — гениальное творение Маркса и Энгельса, основавших тогда же «Союз коммунистов», который сыграл историческую роль в консолидации сил пролетариата, поднимавшегося на борьбу с буржуазией.

«Париж залит кровью, восстание разрастается в грандиозную революцию пролетариата против буржуазии», — писали Маркс и Энгельс в «Новой Рейнской газете» от 26 июня 1848 г.<sup>45</sup>, когда французская реакция расправлялась с рабочими, стремившимися отстаивать свои права после бесславного падения Луи-Филиппа и его правительства. «То, что народ инстинктивно ненавидел в Луи-Филиппе, был не сам Луи-Филипп, а коронованное господство класса, капитал на троне», — подчеркивали через два дня Маркс и Энгельс в следующей статье, прославлявшей мужество народных бойцов и описывавшей их страдания «вечером 25 июня, когда Париж буржуазии устроил иллюминацию в то время, как Париж пролетариата сгорал в огне, истекал кровью, испуская стоны»<sup>46</sup>.

Чартистское движение в Англии, Февральская революция во Франции, революционные события в Австрии, Пражское восстание — все это было цепью взаимосвязанных событий, первым звеном которой явилось Краковское восстание 1846 г. В следующем году волнения начались в Великой Польше, где вскоре после Февральской революции началось восстание, в ликвидации которого приняли участие не только прусские войска, но и представители польской магнато-шляхетской верхушки, защищавшие свои классовые интересы. Маркс и Энгельс в статьях своих, напоминая о пра-

<sup>44</sup> М. S. [Maurice Schlesinger?] Рецензия в «Gazette Musicale», 20 февраля 1848 г. По другим сведениям, Шопен и Франком исполнили лишь три части сонаты, опустив первое аллегро.

<sup>45</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VI, стр. 197.

<sup>46</sup> Там же, стр. 199.

вах польского народа на его исконные земли, включая Познань, гневно заклеили тех участников прений по польскому вопросу во Франкфуртском национальном собрании, которые стояли за «инкорпорацию» этих земель. «Вы проглотили Польшу, но переварить ее — клянусь — вам не удастся!»<sup>47</sup> Этим восклицанием Яна Янишевского — представителя княжества Познаньского на Франкфуртском собрании — Маркс и Энгельс закончили цикл своих статей по данному вопросу, подчеркнув в одной из них: «Восстановление демократической Польши есть первое условие восстановления демократической Германии»<sup>48</sup>.

В те февральские дни, когда Франция из королевства вновь превратилась в республику, Шопен был болен и лежал дома<sup>49</sup>. Он писал об этом Соланж Клезенже 3 марта 1848 г., ограничившись лишь немногими замечаниями по поводу происшедших событий, к которым, видимо, отнесся скептически. «Рождение Вашей дочурки доставило мне больше радости, чем рождение республики». Эти слова Шопена содержащиеся в цитируемом письме, одни истолковывают как доказательство его «аполитичности», другие чуть ли не как проявление «реакционных взглядов» композитора, третьи склонны понимать эту фразу как пустую светскую любезность. Мы не можем принять ни одного из этих толкований. Вернее всего, Шопен, хорошо знавший расстановку политических сил во Франции<sup>50</sup>, предвидел исход начавшихся событий и торжество реакции, которое заклеили впоследствии Маркс и Энгельс в упоминавшихся нами статьях.

Как можно говорить об «аполитичности» и «реакционности» композитора, если через какой-нибудь месяц после того, как Шопен поздравлял Соланж с рождением дочери, он с восторгом писал Фонтане, находившемуся тогда в Нью-Йорке: «Галицийские крестьяне подали пример волынским и подольским, и не обойдется без страшных вещей, но кончится все это тем, что будет Польша великолепная, сильная, одним словом — Польша... Эта минута близка, но наступит еще не сегодня. Может быть, через месяц, может быть через год»<sup>51</sup>. Как видно из этого длинного взволнованного письма, Шопен знал о концентрации сил эмиграции в Познани, о назревавших там событиях, об истинном отношении прусских и габсбургских властей к Польше; он презрительно отзывался о них и предупреждал друга: «То, что пишут здешние газеты — вранье». Однако нам все же особенно важным представляются слова Шопена о польских и украинских крестьянах, поднявших знамя восстания, которое, как он надеялся, должно было прине-

<sup>47</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. VI, стр. 416.

<sup>48</sup> Там же, стр. 384.

<sup>49</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 430.

<sup>50</sup> Не забудем, что он часто бывал в отеле Ламбер, а «некоронованный король Польши» получал информацию из многих источников!

<sup>51</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 239—240.

сти, наконец, свободу его родине. Возможно, что именно в эти дни у Шопена зародилась мысль вернуться в Польшу. Во всяком случае, в марте того же года мать писала ему, что в Варшаве распространялись различные слухи о его выезде из Парижа, то ли в Голландию, то ли в Германию, то ли в Петербург (!) и Варшаву<sup>52</sup>. Ничего определенного об этих планах композитора мы не знаем, но его биографам не следует проходить мимо данного письма Юстыны Шопен, которое, быть может, следует сопоставить со словами самого Шопена, содержащимися в его письме к Фонтане: «Наши собираются в Познани»<sup>53</sup>. Вскоре, однако, Шопен узнал, что консервативное крыло польской эмиграции стремится договориться с Пруссией, опасаясь того, что освободительное движение в Великой Польше перерастет в социальную революцию.

20 апреля Шопен приехал в Лондон. Деньги были на исходе, но его ученица Джейн Стирлинг и ее родственники окружили больного композитора заботами. Он давал уроки и несколько раз выступал в Лондоне, Манчестере, Глазго и Эдинбурге. Приходилось бывать и играть на вечерах у знати, связи с которой необходимо было поддерживать, чтобы не лишиться заработка. Шопен разыскал в Лондоне нескольких польских эмигрантов, и от них узнавал о том, что происходит на родине. «Горе и горе; уже ничего в душе мне не хочется», — писал он Войцеху Гжимале 13 мая 1848 г. под свежим впечатлением «самых грозных известий о Княжестве Познаньском»<sup>54</sup>. Трагические вести приходили из Польши...

Через несколько дней у Шопена вновь началось кровохарканье, которое он пытался приостановить лимонами и мороженым. Несколько дней он лежал обессиленный<sup>55</sup>, затем снова поднимался, чтобы давать уроки и играть перед людьми, большая часть которых не понимала его музыки, но считала необходимым слушать парижскую знаменитость и иметь возможность произносить имя Шопена во время традиционной лондонской table talk. «И нет у меня сил для такой жизни», — признавался Шопен Гжимале (письмо от 2 июня 1848 г.)<sup>56</sup>.

Он играл перед королевой Викторией, ее супругом — принцем Альбертом и другими титулованными лицами, но выступления эти вскоре прекратились, потому что «объявили траур по какой-то тетке до 23-го». Уроков было мало. «В Филармонии я не хочу играть, потому что это не даст мне ни гроша, только огромное утомление; одна репетиция, да и та открытая, и нужно играть Мендельсона, чтобы иметь большой успех»<sup>57</sup>. В конце июня и в начале июля

<sup>52</sup> Там же, стр. 235—236.

<sup>53</sup> Там же, стр. 239.

<sup>54</sup> Там же, стр. 245—246.

<sup>55</sup> Там же, стр. 437.

<sup>56</sup> Там же, стр. 248.

<sup>57</sup> Ferdynand Hoesiick. Там же, стр. 49.

Шопен дал в Лондоне два утренних концерта, причем во втором из них приняла участие Полина Виардо, которая исполняла его мазурки в переложении для голоса и фортепьяно. В начале августа Шопен уехал в Шотландию, а в конце августа он с громадным успехом выступил в Манчестере<sup>58</sup> в зале, вмещавшем 1200 человек. В Колдер-Хаузе, вблизи Эдинбурга, в замке, принадлежавшем одному из родственников Джейн Стирлинг и ее сестры Кэтрин Эрскайн, Шопен провел почти весь август. Он слушал «прекрасные шотландские песни» и физически (*materialnie* — это подчеркнуто в письме к Франкму) отдыхал<sup>59</sup>. Но 18 августа Шопен писал Фонтане, приезжавшему тогда в Лондон, что считает его и себя «старыми цимбалами», и пояснил: «Беда лишь в том, что мы — изделия славного мастера, какого-нибудь Страдивария *sui generis*, которого уже нет на свете, чтобы починить нас. Не умеем мы издавать новых звуков под плохими руками и душим в себе все то, чего никто не извлечет из нас. Я уже едва дышу: *je suis tout prêt à crever*» (Я уже почти сдыхаю)<sup>60</sup>.

История пребывания Шопена в Англии и Шотландии — это не история его путешествий и встреч, среди которых были такие интересные, как встреча с Диккенсом, а прежде всего история горьких размышлений о близившейся к концу жизни и о том, что долгожданная свобода будет завоевана польским народом не через месяц и не через год. Кровохарканье продолжалось и в Колдер-Хаузе<sup>61</sup>. Пробыв некоторое время в замке Джонстон, неподалеку от Глазго, и в Кэйре, Шопен вернулся в октябре в Колдер-Хауз. В Шотландии он был все это время окружен самыми трогательными заботами и вниманием. Об английском «высшем обществе», наводнившем тогда Шотландию в связи с приездом двора, Шопен отзывался весьма иронически и в письме к Гжимале от 21 октября послал даже две карикатуры — на какого-то лорда и герцога<sup>62</sup>.

В начале ноября Шопен вновь очутился в Лондоне. Он чувствовал, что английский климат плохо влияет на его здоровье, и вскоре решил покинуть Англию. Перед самым отъездом, 16 ноября, пролежав больше двух недель из-за сильного обострения болезни, Шопен выступил на концерте, устроенном во время благотворительного бала в пользу польских эмигрантов. Рояль, на котором он играл в Гилд-Холле, стоял тогда в углу зала, где гремел оркестр и кружились танцующие пары. Расположившиеся возле рояля люди старались вслушиваться в звуки шопеновской музыки, но мало что слышали. Выполнив то, что композитор считал своим долгом по отношению к соотечественникам, он тотчас же уехал с бала. Эта ночь была вновь бессонной из-за приступов кашля и удушья. Через

<sup>58</sup> «... и за это мне дают 60 фунтов. Нельзя отказываться в наши дни». — «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 261.

<sup>59</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 257.

<sup>60</sup> Там же, стр. 259—260.

<sup>61</sup> Письмо к Войцеху Гжимале от 19 августа 1848 г. Там же, стр. 261.

<sup>62</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 283.

неделю Шопен покинул Англию и в сопровождении Леонарда Недзведзского, служившего в польской библиотеке в Париже, и своего слуги вернулся во Францию.

Судя по дневнику Делакруа, он особенно часто виделся с Шопеном в этот, последний, год его жизни. Делакруа отдавал себе отчет в том, что уже ничто не может спасти его друга. 5 марта, в день именин Шопена, он назвал его в своем дневнике «бедным умирающим великим человеком»<sup>63</sup>. Весной 1849 г. Шопена навещала Дельфина Потоцкая и, подобно Полине Виардо, пела его ноктюрны и другие фортепьянные сочинения с различными подтекстовками. Делакруа слушал эти переложения в исполнении Потоцкой, голос которой производил на него «восхитительное впечатление»<sup>64</sup>. Этой весной Шопен еще выезжал иногда из дому. Мы знаем об этом, в частности, из записи в дневнике Делакруа, сделанной 7 апреля. Она помогает нам составить себе представление о некоторых взглядах обоих мастеров и о напряженных размышлениях Шопена о музыкальном искусстве и его законах.

«Около половины четвертого сопровождал Шопена в карете на прогулку. Хотя я и очень устал, но был счастлив услужить ему хоть чем-нибудь. Елисейские Поля. Арка Звезды. Бутылка вина в кабачке, остановка у заставы и т. д.

В продолжение дня он говорил со мной о музыке, и это оживляло его. Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно fuga является как бы чистой логикой в музыке и почему изучить fuga — значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке. Я подумал, как был бы я счастлив, изучив все это, — все, что приводит в отчаяние невежественных музыкантов. Это чувство дало мне некоторое представление о том наслаждении, какое находят ученые, достойные этого имени, в своей науке. Подлинная наука совсем не то, что обычно понимают под этим словом, то-есть не область познания, совершенно отличная от искусства, — нет! Наука, как ее понимают и представляют себе люди, подобные Шопену, есть не что иное, как само искусство, и обратно, искусство совсем не то, чем считает его невежда, то-есть, некое вдохновение, которое приходит неизвестно откуда, движется случайно и изображает только внешнюю оболочку вещей. Это — сам разум, увенчанный гением, но следующий неизбежным путем, установленным высшими законами. Это приводит меня к различию между Моцартом и Бетховеном. Там, сказал Шопен, где Бетховен кажется неясным и где ему недостает единства, это происходит не в силу той несколько дикой оригинальности, которую ему ставят в заслугу, а оттого, что он поворачивается спиной ко всем вечным принципам. Моцарт же никогда»<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> «Дневник Делакруа». М., 1950, стр. 151.

<sup>64</sup> Там же, стр. 157.

<sup>65</sup> Там же, стр. 156.

Эти слова доказывают, что отношение к Моцарту как к величайшему композитору Запада польский мастер сохранил до конца жизни. 14 апреля Делакруа вновь был у Шопена. «Нашел его в крайнем упадке сил, почти без дыхания»<sup>66</sup>. Но все же он продолжал бороться с болезнью, и в воскресенье 22 апреля «дотащился», по выражению Делакруа, на премьеру «Пророка». К этой опере Шопен отнесся резко отрицательно, а Делакруа присоединился к его мнению, записав на следующий день в дневнике, что опера Мейербера «в действительности есть полное падение искусства»<sup>67</sup>.

В начале 1849 г. в Париж приехал разносторонне одаренный польский писатель, драматург и художник Цыпрян Камил Норвид (1821—1883), который бывал до этого в Италии и там испытал влияние Красиньского и других мистически настроенных польских писателей. Приезд в Париж ознаменовался коренным изменением во взглядах Норвида, — прежде всего, благодаря встречам и сближению с Шопеном, Мицкевичем и Словацким. Эти встречи запечатлелись впоследствии в «Черных цветах» (1856) Норвида, в его поэме «Фортепяно Шопена» (1863?)<sup>68</sup>, а беседы, которые велись во время встреч с тремя величайшими мастерами польской художественной культуры, привели Норвида к созданию «Прометидиона» (1851). Так называется стихотворный диалог об искусстве, начинающийся воспоминаниями о Шопене и кончающийся гимном любви к труду, создающему непреходящие ценности, гимном человеку-труженику, потомку титана Прометея — Прометидиону:

*И поэтому величайший поэт это — простой народ*

.....

*И поэтому величайший музыкант это — простой народ...*

Вряд ли Красиньский подписался бы под этими строками своего бывшего почитателя. Нет сомнения, что тезисы Норвида о необходимости обращения «к народному интеллекту и крестьянскому разуму или же к народным мотивам, пословицам, легендам и песням», о стремлении найти в народном творчестве «даже традиции мастерства» были почерпнуты у тех трех мастеров, с которыми он общался в Париже в начале 1849 г.

Встречам с Юльешем Словацким положила конец смерть поэта. Уже в марте «кровь хлынула из груди» Словацкого, как он писал лечившему его врачу, а 3 апреля он умер, не успев досказать всего того, что бушевало в его сердце после Краковского восстания, откликом на которое было стихотворение «Выйдут сто рабочих» (Wyjd-

<sup>66</sup> «Дневник Делакруа». М., 1950, стр. 158.

<sup>67</sup> Там же, стр. 158—159.

<sup>68</sup> Этой поэме, впервые опубликованной в Париже в 1865 г., посвящено исследование: Tadeusz Filip. Cypriana Norwida Fortepian Szopena ze stanowiska twórczości poety odzbytany. Kraków, 1949.

zie stu robotników), написанное после революционной грозы в Великой Польше. 5 апреля Норвид провожал гроб Словацкого на Монмартрское кладбище.

Шопен знал, что Словацкий умер от той болезни, от которой врачи лечили его самого. Апрель 1849 г. принес также известия о начале смертельной болезни Бальзака, с которой творец «Человеческой комедии» боролся не менее героически, чем с усталостью, мешавшей ему склоняться над новыми страницами гигантской эпопеи. Так же как Шопен, Бальзак задыхался от малейшего физического усилия, и страшные боли в сердце постоянно напоминали ему о приближении конца. В Париже много говорили о болезни Бальзака, продолжавшего, однако, думать о браке с Ганьской, о том, что у него в жизни «будет самое солнечное лето, самая теплая осень», как он выразился в одном из своих последних писем.

У Шопена уже не было таких иллюзий. О его мыслях позволяют нам догадываться не только некоторые фразы в письмах, но и карандашный рисунок, сделанный незадолго до отъезда из Англии. На этом рисунке композитор изобразил несколько могил, осененных крестами. Мысли о смерти не переставали преследовать его и в Париже, хоть он и писал матери, что чувствует себя лучше.

В начале июня Делакура уехал из Парижа, с тяжелым сердцем покидая Шопена<sup>69</sup>, здоровье которого продолжало непрерывно ухудшаться. 25 июня Фридерик решился, наконец, последовать советам ближайших друзей и обратиться к Людвиге и ее мужу с просьбой приехать в Париж. Об этом же писала сестре композитора и Н. В. Обрескова. Письмо Шопена<sup>70</sup> нельзя читать спокойно: он все еще пытается шутить, но предчувствие смерти уже прорывается между строк этого письма, написанного через несколько дней после того, как композитор пытался уверить мать, что ему лучше<sup>71</sup>. Но еще задолго до этого люди, близкие к композитору, известили Людвигу Енджеевич и ее мужа о том, насколько необходим их приезд в Париж. Во всяком случае, ученица Шопена Марцелина Чарторыская (урожденная Радзивилл, 1817—1904) уже 16 мая писала из Вюрцбурга Владиславу Чарторыскому и просила его убедить русского посла в Париже Н. Киселева (через его жену, урожденную Потоцкую) принять меры, чтобы в Варшаве ускорили выдачу паспортов Каласантию Енджеевичу и его жене<sup>72</sup>.

Можно предположить, что Шопен медлил с обращением к сестре не потому, что сомневался в ее чувствах и готовности сделать

<sup>69</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 453.

<sup>70</sup> Там же, стр. 301—302.

<sup>71</sup> Письмо Шопена от 16 июня не сохранилось, но о содержании его мы знаем из ответного письма Юстыны Шопен, которая, впрочем, знала всю правду судя по тому, что приложила к своему письму небольшую сумму денег. Там же, стр. 298.

<sup>72</sup> Там же, стр. 296.

для него все, а потому, что в Париже свирепствовала холера. И только тогда, когда эпидемия уже почти прекратилась, он написал это последнее письмо к сестре. Войцеховскому, который мечтал хотя бы еще один раз увидеть и обнять Фридерика, так и не удалось получить паспорт, чтобы приехать в Париж<sup>73</sup>. Каласантий Енджеевич вместе с женой и дочуркой (тоже Людвикой) после почти трехмесячных хлопот получил паспорт (биографы Шопена отмечают, что хлопоты эти увенчались успехом благодаря усилиям русских друзей Шопена)<sup>74</sup>. 14 августа Шопен написал несколько слов Марии де Розьер, сообщив ей, что пять дней тому назад приехали его родные. Из приписки Людвики мы знаем, что Шопен все эти дни очень страдал от непрекращавшейся бессонницы и приступов кашля<sup>75</sup>. Узнав о приезде Енджеевичей, Жорж Санд осмелилась написать — в очень фамильярном тоне — Людвике<sup>76</sup>. Сестра Шопена не ответила ей.

Лето Шопен и его близкие провели в Шайо, предместье Парижа. К началу учебного года Енджеевич должен был вернуться в Польшу. Его жена и дочь вместе с Шопеном переехали в дом № 12 на Вандомской площади (в этом доме раньше помещалось русское посольство), так как снятая там квартира была солнечной, а врачи требовали этого. Но Людвику они предупредили, что надежды на выздоровление брата нет. Н. В. Обрескова и Джейн Стирлинг в эти месяцы оказывали композитору материальную поддержку, о чем он сам порой не знал.

Шопен постепенно слабел. Предполагалось, что причиной этого была прогрессирующая болезнь легких. Но сам композитор считал, что такой диагноз, ставившийся многочисленными врачами<sup>77</sup>, неправилен. По всей вероятности, неизлечимая болезнь легких, начавшаяся на Майорке, вызвала кислородное голодание сердца, приведшее к отекам ног, тяжелым приступам удушья и другим явлениям недостаточности. Физические страдания делались все более, более невыносимыми, и ровно за год до смерти у Шопена уже вырвались слова о том, что он предпочитал бы, чтобы судьба «убила его сразу, а не так медленно...»<sup>78</sup>

Собственно говоря, Шопен писал не о судьбе, а о господе боге, употребляя привычное польское выражение «P[an] Bóg». Гжимала,

<sup>73</sup> См. письма, посланные ему Шопеном в августе — сентябре 1849 г. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 314, 316.

<sup>74</sup> См., напр.: Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska. Chopin żywy, str. 572.

<sup>75</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 457—458.

<sup>76</sup> Там же, стр. 458.

<sup>77</sup> Перечень их см. в письме Гжималы. Там же, стр. 461. В 1961 г. вроцлавский ученый, доктор медицины Станислав Шпильчиньский опубликовал в «Sibiu-Symposium», 9 работу, в которой высказывал убеждение, что Шопен скончался не от туберкулеза легких, а от аллергического заболевания. Напомним, что сам Шопен считал, что он погибает не от чахотки, а от какой-то другой болезни. Ср. прим. 92.

<sup>78</sup> «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 287.

которому было адресовано это письмо, знал, однако, что Шопен был глубоко равнодушен к вопросам религии. Знали это и все другие друзья и близкие Шопена. И никого из них не удивляло, что даже в последние месяцы жизни композитор предпочитал Вольтера «душеспасительному» чтению<sup>79</sup>. Тогда, когда приходил Гутман (не проявлявший, судя по некоторым данным, должного внимания к своему умиравшему учителю)<sup>80</sup>, Шопен просил его играть Моцарта, иногда — Бетховена. Гутман исполнял также произведения Шопена. Книги и музыка оставались для него утешением, а величайшим счастьем было присутствие сестры и маленькой Людки.

Но незадолго до смерти Шопена к нему зачастил Александр Еловицкий (1804—1877). Теперь это был уже не тот юноша с пышной шевелюрой, усиками на пухлом лице и с саблей на боку, каким он изображен вместе с отцом и двумя братьями на известной литографии<sup>81</sup>, не деятель восстания 1830—1831 гг., а один из самых отталкивающих представителей польской реакции, за несколько лет до смерти Шопена облачившийся в сутану ксендза. Еловицкому было совершенно безразлично, когда умрет Шопен. Важно было, как умрет великий человек, имя которого он собирался использовать в целях католической пропаганды.

В квартире умиравшего толпился народ. Здесь были и совсем простые люди — его соотечественники, погибавшие от нищеты в эмиграции, были обезумевшие от горя родные и близкие. Но приходили в дом на Вандомской площади и посторонние. «Все парижские *grandes dames* считали своим долгом упасть в обморок в его квартире, которая была переполнена также художниками, поспешно делавшими наброски; один фотограф хотел даже передвинуть кровать, чтобы умиравший был освещен солнцем», — вспоминала Полина Виардо<sup>82</sup>. В этом же письме мы находим следующие строки: «Бедный мальчик, он умер, замученный ксендзами, которые насильно заставляли его целовать реликвии шесть часов подряд до последнего вздоха — в окружении множества людей, знакомых и незнакомых, приходивших рыдать у его изголовья. Правда, возле него находилась сестра, но бедная женщина была настолько убита горем, что не могла и думать о том, чтобы прогнать этих нахалов»<sup>83</sup>.

Ораву «этих нахалов» возглавлял ксендз Александр Еловицкий, который по существу был автором инсценировки трогательного «обращения Шопена» и затем многократно описывал это зрелище — «*ad majorem Dei gloriam*» — в своих письмах и воспоминаниях. Все эти писания Еловицкого, цепкие руки которого — «руки

79 *Ferdynand Hoessick, Chopin, t. II, str. 509.*

80 Там же, стр. 510.

81 Воспроизведена в альбоме «*Chopin w Kraju*», стр. 259.

82 «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. II, str. 464.

83 Там же.

иезуита или дипломата»<sup>84</sup> — мучили Шопена в последние часы его агонии, были, осторожно выражаясь, недостойной фальсификацией. Но лгал, видимо, не только Еловицкий, старавшийся выслужиться перед Ватиканом. Лгали и другие люди, описывавшие последние часы и минуты Шопена.

Мы знаем, что Шопен умер в два часа ночи на 17 октября 1849 г.<sup>85</sup> и что при нем находились в это время сестра, племянница, а также Марцелина Чарторыская и Соланж Клезенже. Через пять дней после этого Гутман писал находившейся тогда в Мангейме пианистке Гейнефеттер, что Шопен умер у него на руках, что последними словами Шопена были слова «cher ami» и что, произнеся эти слова, обращенные к Гутману и поцеловав его, великий композитор испустил дух<sup>86</sup>. И нужно сказать, что до конца своей продолжительной жизни Гутман пользовался известностью не столько как пианист, сколько как «человек, на руках которого умер Шопен».

Версия Гутмана о «последних словах Шопена» расходится с версией Еловицкого, который сообщил одной из своих польских приятельниц о смерти Шопена: «Умирая, он еще раз повторил сладчайшие имена: «Иисус, Мария, Иосиф», прижал крест к устам и к своему сердцу и с последним дыханием произнес слова: «Я уже у источника счастья!!!» И умер»<sup>87</sup>.

Тогда, когда все эти многочисленные и роковым образом расхоdivшиеся между собою версии<sup>88</sup> начали проникать не только в статьи, письма, но и в биографии Шопена, в печати выступила его племянница Людвика Цехомская (урожденная Енджеевич), опубликовавшая в Варшаве статью, озаглавленную «Ostatnie chwile Chopina» (Последние минуты Шопена)<sup>89</sup>. В этой статье, появившейся, кстати сказать, еще при жизни Гутмана, говорится, что он вернулся в Париж только после смерти Шопена и что до этого Людвика Енджеевич и ее дочь даже не видели его. Не исключена, конечно, возможность, что Гутман появился и раньше<sup>90</sup>, но его попросту не заметили. Однако этого не могло бы быть, если бы он действительно находился возле смертного ложа мастера.

Людвика свидетельствует: «Последними его словами были: «Мать, моя несчастная мать» (Matka, moja biedna matka), — потому что он все время думал о своей матери и с этими словами на устах

<sup>84</sup> *Mieczysław Jastrun, Mickiewicz, Warszawa, 1955, str. 588.*

<sup>85</sup> То была ночь со вторника на среду. Именно тогда набросала Людвика две строки мужу. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 317. Гжимала ошибочно указал в письме к Огюсту Лео, что Шопен умер в ночь с 17 на 18 октября. Там же, стр. 463.

<sup>86</sup> Там же, стр. 460.

<sup>87</sup> Там же, стр. 321.

<sup>88</sup> Сравн. также версию Карасовского (указ. соч., стр. 335), расходящуюся с версиями Гутмана и Еловицкого.

<sup>89</sup> «Kurjer Warszawski», 1882, N 177.

<sup>90</sup> Сравн. цитировавшиеся письма Гжималы и Полины Виардо.

закончил жизнь. Он необычайно любил свою семью и знал, как он любим ею. Сердце его разрывалось при мысли о том, каким ударом будет его смерть для любимой матери, которая тогда еще была в живых».

Почти 33 года прошло с той страшной ночи, когда маленькая Людка слышала предсмертный возглас Шопена, но нет никаких сомнений в том, что он навеки запечатлелся в ее сердце и продолжал звучать в ее ушах тогда, когда она писала строки, появившиеся в «Курьере Варшавском». И если сравнить эти простые строки с елейными вымыслами ксендза Еловицкого и письмом Гутмана, который даже перед лицом катастрофы на Вандомской площади пытался утверждать, что якобы к нему были устремлены последние мысли великого мастера,— то сразу же становится непреложной правда слов Людвиги Цехомской. Осенью 1849 г. она была 15-летней девочкой и всей душой неискушенного подростка восприняла горе, которое обрушилось на ее семью, потерявшую Шопена. И последние его слова, в которых с такой потрясающей силой прозвучало страдание — не за себя, а за мать, остававшуюся для него священным символом родины,— Людвика передала нам, и нельзя ей не верить.

Что касается эпизода с пением Дельфины Потоцкой, который является одной из распространенных версий «последних минут Шопена», то его племянница рассказывает, что еще тогда, когда он жил в Шайо, его навестила славившаяся в свое время певица Аделаида Кэмбл (в замужестве Сарторис, 1814—1879) и спела какую-то арию Беллини. Надо полагать, что то была ария из «Нормы», так как именно исполнением заглавной партии в этой опере некогда славилась певица, в то время уже не выступавшая на сцене. Шопен чувствовал себя настолько плохо, что уже не мог аккомпанировать гостье, а по ее уходе сказал сестре, что хотел бы вместе с ней послушать как-нибудь эту арию в исполнении Дельфины Потоцкой, о пении которой, кстати сказать, Делакруа записал в своем дневнике 30 марта 1849 г.: «Я слышал ее дважды; никогда еще не встречал я ничего более совершенного»<sup>91</sup>.

Во время одного из посещений Потоцкой, часто бывавшей у Шопена и его сестры на Вандомской площади, было решено доставить ему это удовольствие. Как вспоминает Цехомская, фортепьяно придвинули к дверям спальни. Потоцкая села за него и, аккомпанируя себе, спела ту же самую арию Беллини и несколько других произведений. Было это за несколько дней до смерти Шопена, а не в последний час его жизни. Из воспоминаний Цехомской мы знаем, что при этом присутствовал друг Шопена, художник Теофиль Квятковский (1809—1881). Ему мы обязаны многочисленными зарисовками и портретами композитора. Многие из них погибли во время разрушения Варшавы гитлеровцами.

<sup>91</sup> «Дневник Делакруа», стр. 154.

Утром 17 октября 1849 г. Квятковский запечатлел облик мастера на смертном одре. С одного из этих акварельных набросков сделана известная литография Павла Болеслава Подчашиньского (1822—1876), репродукцию которой в декабре того же года мать Шопена увидела в «Библиотеке Варшавской». Квятковскому принадлежит также картина «Последние минуты Шопена» (масло). На этой картине возле постели умирающего изображены лишь Людвика Енджеевич, Марцелина Чарторыская, Гжимала и сам Квятковский. Видимо, ксендза Еловицкого и его спутников, так мучивших Шопена в последние часы его жизни, удалось удалить от композитора, который успел еще обратиться к сестре с просьбой перевезти его сердце в Польшу.

В то же утро Клезенже сделал слепки рук и снял маску с лица Шопена. На этой маске уста почившего, жадно ловившие воздух во время агонии, как это видно на зарисовках Квятковского, уже сомкнуты. Вскоре состоялось вскрытие тела Шопена. «Оказалось, что легкие менее повреждены, чем сердце»,— писали близкие Шопена, отвечая Листу на одиннадцатый пункт (о причине смерти Шопена) его вопросника, посланного 14 ноября того же года Людвиге Енджеевич<sup>92</sup>. Дополнением к этому ответу может служить фраза из цитированного уже письма Гжималы, который высказал убеждение, что если бы Шопен «не имел несчастья встретиться с Ж. С., отравившей все его существование (qui a empoisonnée toute son existence), то мог бы дожить до того же возраста, что и Керубини»<sup>93</sup>.

Сердце Шопена было погружено в сосуд со спиртом, а тело набальзамировано. Пока шли приготовления к похоронам, гроб стоял в подземелье храма св. Магдалины. Там 30 октября при огромном стечении народа состоялась траурная церемония, открывшаяся исполнением похоронного марша Шопена в оркестровке Наполеона Анри Ребера (1807—1880). Под звуки этого марша гроб с телом композитора был внесен в храм, после чего был исполнен Реквием Моцарта. Одну из сольных партий пела Полина Виардо, стоявшая, так же как и другие женщины, принимавшие участие в исполнении Реквиема, за черным занавесом. Только под этим условием согласился архиепископ парижский дать разрешение на то, чтобы Реквием прозвучал на похоронах «польского Моцарта». В промежутке между отдельными частями Реквиема знаменитый парижский органист Луи Лефевюр-Вели (1817—1869) сыграл Четвертую и Шестую прелюдии Шопена, а затем импровизировал на его темы<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> *Mieczysław Karłowicz. Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie, str. 365.*

<sup>93</sup> «*Korespondencja Fryderyka Chopina*», t. II, str. 462. Как известно, Керубини умер на 82-м году жизни.

<sup>94</sup> *Описывая траурную церемонию и с упреком заметив, что некоторые парижские дамы явились «в неопозволительно ярких туалетах», Теофиль Готье писал, что «Лефевюр-Вели исполнил на органе две пьесы, вернее — две жа-*

Траурный кортеж двинулся на кладбище Пер-Лашез. Шествие открывал князь Адам Чарторьский, за которым шел Мейербер, представлявший музыкальную общественность Парижа. Ленты балдахина, осенявшего катафалк, держали Делакруа, Александр Чарторьский, Франком и Плейель. Речей на кладбище не было. Похоронили Шопена неподалеку от Керубини. Через несколько дней Людвика Енджевич с дочерью направилась в обратный путь. Когда она пересекала границу, то, опасаясь таможенного осмотра, прятала под платьем небольшой дубовый ящик. В нем находился ларец из черного дерева, содержащий драгоценный сосуд, в котором хранилось сердце Шопена, ставшее национальной реликвией Польши.

В первую годовщину смерти Шопена на его могиле, благодаря заботам Делакруа, Джейн Стирлинг и других друзей композитора, был открыт памятник работы Клезенже. По просьбе Джейн Стирлинг из Варшавы было прислано несколько горстей польской земли, которую высыпали на могилу мастера. Подготовкой к печати рукописей Шопена, оставшихся после его смерти, занялся Юльян Фонтана. Он опубликовал упоминавшиеся нами произведения, пометив их опусами 66—74. Через 20 лет после смерти своего великого друга он покончил с собой в Лондоне. Ничто уже не привязывало Фонтану к жизни, ибо постигшая его глухота оказалась неизлечимой. То был, по его собственным словам, последний удар: он «потерял Польшу, Шопена и слух»<sup>95</sup>.

К числу произведений, опубликованных этим верным и преданным другом Шопена, принадлежат довольно многочисленные пьесы, помеченные ор. 66—73 (напомним, что последней прижизненной публикацией Шопена была Соната для фортепьяно и виолончели ор. 65) и вышедшие из печати в 1855 г., а также почти все вокальные произведения, изданные в 1859 г. в качестве ор. 74. Посмертные публикации произведений Шопена, разумеется, неравноценны, так как среди них встречаются даже юношеские сочинения композитора, в том числе знаменитая Фантазия-экспромт ор. 66. Анализ этих посмертных произведений, по существу, ничего не прибавляет к представлению о творческом пути великого композитора, если не считать, впрочем, его вокальных произведений, подробно рассмотренных в уже упоминавшейся работе Мечислава Томашевского, впервые показавшего подлинное значение этих произведений.

-----  
*лобы (plaintes) Шопена, в том числе прелюдию, стенования которой мы почти два года тому назад слышали на его последнем концерте в Париже». См.: Théophile Gautier. Funérailles de Chopin. «La Presse», 5 ноября 1849 г. Об импровизационном даровании этого органиста см.: Norbert Dufourcq. La musique d'orgue française. P., 1949, p. 129—130. Другой парижский органист Эдуард Батист (1820—1876), сделал транскрипцию похоронного марша Шопена. Там же, стр. 128.*

<sup>95</sup> См.: Stanisław Koźmiński. Julian Fontana.—«Roczniki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk», t. VI, Poznań, 1871.

Многочисленные отклики на смерть Шопена начали появляться уже в 1849 г. как в польской, так и в зарубежной прессе<sup>96</sup>. Среди этих статей выделяются цитировавшиеся уже нами «Воспоминания о Шопене» Юзефа Сикорского, вышедшие затем и отдельным изданием, а также патетический некролог, написанный Норвидом. «Варшавянин по происхождению, сердцем поляк, а по таланту гражданин мира», — такими словами начинался этот некролог-панегирик, помещенный 25 октября 1849 г. в лознаньской газете «Dziennik Polski». Норвид и другие польские поэты прославляли Шопена в своих стихах.

Сосуд с сердцем Шопена долгое время стоял в подземелье костела св. Креста на Краковском предместье. Впоследствии он был помещен в нише одной из колонн костела, и на мраморной доске, которой прикрыли эту нишу, была сделана надпись: «Фридерiku Шопену соотечественники». Под этой надписью указаны даты рождения и смерти композитора, а наверху добавлена строка, которая взята из шестой главы евангелия от Матфея. Она гласит: «Gdzie skarb twój, tam i serce twoje.— Где сокровище твое, там и сердце твое...»

---

<sup>96</sup> См.: Bronisław Edward Sydow. *Bibliografia F. F. Chopina, Warszawa, 1949, str. 74—75.*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



После смерти Шопена материалы о его жизни и творчестве начал собирать Ференц Лист, суждения которого, почерпнутые из его книги, мы не раз приводили. Будучи гениальным музыкантом, Лист многое постиг в шопеновской музыке. Правда, книга его не лишена фактических неточностей, возникших, в частности, из-за не критического отношения к измышлениям Еловицкого. Не со всеми оценками венгерского мастера мы можем согласиться. Однако в начале своей книги о Шопене он сам написал: «Но как бы ни скорбели о нем все артисты и многочисленные друзья, позволительно сомневаться, настал ли уже момент всеобщей верной оценки по достоинству того, чью потерю мы так исключительно остро чувствуем, и уяснено ли высокое место, какое готовит для него будущее»<sup>1</sup>.

У Мошелеса таких сомнений не было. После смерти Шопена он, снисходительно похвалив почившего мастера за «глубину чувства, нежность и индивидуальность», категорически заявил, что «бедный Шопен не был ни классическим автором, ни создателем шедевров»<sup>2</sup>.

Поистине, вдова Мошелеса оказала плохую услугу памяти своего мужа, предав гласности такое высказывание, нелепость которого была очевидной уже первым читателям двухтомника, содержащего отрывки из дневников и писем Мошелеса, а также воспоминания о нем.

То высокое место, которое, как считал Лист, готовило для Шопена будущее, оказалось местом основоположника польской музыкальной классики и вместе с тем одного из величайших мастеров мировой музыкальной культуры. Такое место в истории человечества Шопен завоевал благодаря не только своей поразительной одаренности, но и мудрости, которая помогала ему найти творческий путь, достойный его гения.

Громадную роль в процессе формирования творческого облика Шопена сыграло усвоение обширного опыта, накопленного его предшественниками и старшими современниками. Мы не располагаем сколько-нибудь достоверными сведениями о том, в какой степени Шопен был знаком с наследием польских композиторов далекого прош-

<sup>1</sup> Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 67.

<sup>2</sup> «Life of Moscheles with selections from his diaries and correspondence, by his wife». London, 1873, vol. II, p. 207. (Немецкое издание, с которого сделан английский перевод, вышло из печати в 1872 г.)

лого, среди которых были первоклассные мастера: достаточно назвать имена Вацлава из Шамотул, Миколая Гомулки, Миколая Зеленьского, Марцина Мельчевского, Адама Яжембского и Бартломея Пенкеля. Если даже можно обнаружить в произведениях Шопена интонации, близкие к мелодическим оборотам, встречающимся у этих мастеров, то это не может еще быть доказательством того, что Шопен знал их произведения, а только свидетельствует об устойчивости национальной традиции польской музыки, сохранявшейся на протяжении многих столетий своеобразие интонационного строя.

Сопоставление произведений старых польских мастеров и композиторов, деятельность которых протекала в конце XVIII и начале XIX столетия, убеждает нас в непрерывности процесса развития польской музыкальной культуры, никогда не терявшей самобытности своего облика и связей с культурами других славянских народов. Вместе с тем неоспоримы и преемственные связи творчества Шопена с творчеством Огиньского, Эльснера, Курпиньского, Лесселя, Шимановской, Островского и других его старших современников.

Мы уже отмечали, что национальное своеобразие, пусть не всегда достаточно ярко проявлявшееся в музыке этих композиторов, обуславливалось как обращением к народным истокам, так и к прогрессивным традициям польского музыкального профессионализма.

Подчеркнем еще раз, что эти древние и богатые традиции еще недостаточно изучены, но значение их в культурной жизни страны совершенно неоспоримо.

Неоспорима и устойчивость передовых традиций польской художественной, в частности музыкальной, культуры, победоносно выдержавших испытания социального и национального гнета, развивавшихся и тогда, когда магнато-шляхетская верхушка Речи Посполитой насаждала чужеземные влияния, и тогда, когда страна утратила свою государственную самостоятельность.

Но ни эта катастрофа, ни предшествовавшие ей события не могли сломить волю польского народа, не могли уничтожить его национального самосознания, подъем которого возвестили в первой половине XIX в. Лелевель, Шопен, Мицкевич и Словацкий. Эстетические и морально-этические критерии их деятельности и творчества были обусловлены прежде всего непрерывно возраставшим ощущением патриотического единения с родным народом, тем ощущением, которое насытило подлинным демократизмом творения польской литературной и музыкальной классики.

«*Ze śpiewu gminnego*», «*Z pieśni gminnej*» — разве эти и подобные им ремарки, которыми снабжал свои юношеские стихотворения Мицкевич, не могли бы быть отнесены ко многим произведениям Шопена, прежде всего — к его мазуркам, воспринимающимся как сцены народного быта? Но и героика шопеновской музыки была

рождена чутким восприятием народных стремлений, неистребимой жадной свободой, побуждавшей народ польский совершать подвиги и в средние века, и в годы восстаний, которыми ознаменовалось XIX столетие.

Когда мы говорим о «поэмности» произведений Шопена, то имеем в виду не только их жанровые черты, но и, прежде всего, их основу, сущность, характеризующую направленность его творчества, ставшего бессмертным, ибо композитор с гениальной поэтической силой запечатлел духовный облик польского народа. Постигание этого облика не могло быть результатом лишь художественной интуиции.

Шопен был — и это, к сожалению, не всегда понимают — одним из величайших музыкантов-мыслителей. У него была очень большая библиотека, о которой почти никогда не считают нужным упоминать его биографы. Он много читал, следил за новостями отечественной и зарубежной литературы, за последними открытиями в различных областях науки и техники, за политической жизнью мира, менявшейся на его глазах. Он ворко вглядывался в минувшее, понимал величие погибших цивилизаций, и не даром над его роялем всегда висела пастель Жюля Куанье, изображавшая пирамиды Хуфу, Хафры и Менкуры.

Мысли о прошлом Польши никогда не покидали Шопена с тех пор, как он, будучи еще мальчиком, доводил до слез слушателей своими импровизациями на темы «Исторических песен» Немцевича, посвященных событиям, которые разворачивались на протяжении многих столетий. И воспоминания об этих событиях неизменно переплетались с мыслями о настоящем и будущем родины. «Замок» в Ноане был для него такой же гостиницей, какой была для него венская или парижская квартира либо келья в Вальдемозе. Домом Шопена оставалась Польша. Мыслями о ней он жил, во имя Польши он трудился.

Его «пушки, укрытые в цветах» никогда не умолкали. Музыка Шопена звучала в Европе, подобно грому набатного колокола, возвещавшего не только о беде, но и о воле к борьбе с нею. Смертельная опасность нависла над польским народом, и были люди, которые отдавали за него жизнь, участвуя в восстаниях, обреченных на неудачу, были люди, запутавшиеся в мистических бреднях или бесплодных мечтаниях. А Шопен защищал и утверждал бессмертие польского народа своим творчеством. Он не был ни капризным аристократом-мечтателем — «князем Каролем», под видом которого Жорж Санд вывела его в своем нашумевшем романе «Луcreция Флориани», руководствуясь желанием нанести как можно более чувствительный удар тяжело больному мастеру; ни хрупким Ариэлем, ни сильфом из окружения царицы Маб, — так был охарактеризован Шопен в рецензии на его последний парижский концерт. Он был титаном-тружеником, потомком Прометея, зажегшим огонь, пламя которого прорезало тучи, нависшие над Польшей.

Подобно Глинке, который, выражаясь словами Одоевского, «высыл народный напев до трагедии», Шопен поднял отечественную музыку до общечеловеческого значения. С самых юных лет изучал он народное творчество, постигал его неисчерпаемое эмоциональное содержание, обширный диапазон его средств выразительности и убеждался в том, какие могучие возможности заложены в народной основе польской музыкальной культуры. На этой основе еще до Шопена начали возникать национально-своеобразные жанры, эволюционируя с той стремительностью, которая отличала, например, творческий путь Огиньского, вскоре после своих первых полонезов создавшего боевые песни и марши польских повстанцев.

Но для того чтобы достичь классических высот, нужно было обладать гением и усвоить опыт мировой музыкальной культуры, в пантеоне которой Шопен занял одно из первых мест. Когда 13 февраля 1850 г. Марцелина Чарторыская играла какое-то произведение Шопена Эжену Делакруа, тот записал в своем дневнике: «Трудно найти что-нибудь столь же завершенное. Он больше, чем кто-нибудь другой, напоминает Моцарта»<sup>3</sup>. И нет сомнения, что именно Моцарт и Бах, произведения которых Шопен изучал, начиная с отроческих лет и кончая последними месяцами жизни, были для него самыми высокими примерами мастерства. Но, даже делая первые шаги на своем рано начавшемся творческом пути, Шопен был далек от простого подражания этим примерам, с которыми его знакомил Живный. Уже тогда маленький Фридерик ощущал кровные связи, навеки соединившие его с родиной. И если его ранние творческие опыты были ближе к Огиньскому, чем к Моцарту и Баху, то это вовсе не потому, что он не почувствовал величия этих двух титанов, а потому, что в то время, когда возникали его первые пьесы, в польской музыке уже шла борьба за овладение подступами к национальной классике, знаменем которой вскоре сделалось имя Шопена.

Создавая традиции этой классики, Шопен прежде всего насыщал свою музыку подлинно революционным содержанием, ибо в основу ее были положены освободительные идеи, ощущавшиеся в высоком пафосе художественных образов, складывавшихся в собирательный образ народа, отстаивавшего право на свою независимость, на самобытность своего жизненного уклада. Этот собирательный образ обладал многими чертами реалистической правдивости, раскрываясь в различных планах, — начиная от жанровых народных сцен и кончая героико-эпическими, драматическими и трагедийными поэмами, приобретаая то грозное величие, то лирическую окраску несравненной красоты и обаяния.

Шопен обобщил все искания своих непосредственных предшественников и со смелостью гениального новатора ушел далеко вперед, создав целый арсенал средств выразительности и приемов построения музыкальных произведений. И чем глубже мы погружаемся в

<sup>3</sup> «Дневник Делакруа», стр. 180.

изучение шопеновской мелодики, гармонии, ритмики, отчасти даже фактуры письма, тем более отчетливо выступает перед нами народно-национальное своеобразие творчества мастера, подчинившего всю свою композиторскую технику возвышенным замыслам создававшихся им творений, диапазон которых простирается от миниатюрных по размерам прелюдий до больших сонатных циклов.

Несмотря на то, что прелюдии и ноктюрны писались и до Шопена, именно он явился основоположником этих жанров, так как довел их до полной художественной зрелости. Он создал и жанр баллады, преемственно связанный с эпической традицией славянской музыки. К числу высших достижений романтического искусства принадлежат шопеновские сонаты ор. 35 и 58, образный строй которых во многом близок к балладам и Фантазии. Во всех этих крупных произведениях Шопена героико-трагедийное начало сочетается с проникновенной лирикой, составляющей одну из отличительнейших черт его музыки.

Мелодизм Шопена глубоко национален и, так же как его гармония, восходит к народным истокам, творчески преобразованным его гением. Хроматизированные лады, введенные Шопеном, непременно содержат элементы, присущие польской народной музыке и последовательно развиваемые им. При этом зачастую на первый план выступают черты плагальности, свойственные не только польской, но и вообще славянской музыке. Субдоминанта применяется Шопеном в самых различных видах — и в качестве минорного трезвучия в гармоническом мажоре (вспомним заключительные аккорды Фантазии), и в качестве двойной доминанты, функции которой она приобретает благодаря альтерации, обуславливающей тяготение к V ступени. Но Шопен пользуется не только такой альтерацией, происходящей в результате обыгрывания «лидийской настройки», возникающей из-за повышения IV ступени. Последовательно развивая принципы переменности, с давних пор утвердившиеся в польской народной музыке, он, как уже было показано, постоянно применяет мажоро-минорный тонический устой и, в соответствии с этим, — минорное кандасирование мажорных построений. В таких случаях в мажоре часто появляется II повышенная ступень, воспринимающаяся как повышенная субдоминанта параллельного минора, приобретающего значение второго компонента переменной тоники. В свою очередь повышенная субдоминанта мажора нередко трактуется как VI ступень параллельного мелодического минора, — так происходит взаимопроникновение обоих компонентов мажоро-минорного лада. Ощущение переменности достигается Шопеном и другими путями, в частности — при помощи чередования большой и малой терций тонического трезвучия.

Мелодическое и гармоническое развертывание хроматизированных ладов отличается у Шопена свободным сопоставлением натуральных и альтерированных ступеней, нередко в разных голосах. Такое сопоставление рассматривалось критиками типа Рельштаба и его

последователей как недозволенное «переченье». Следует заметить попутно, что именно поэтому некоторые редакторы сочинений Шопена вносили изменения в его орфографию, пытаясь хотя бы таким путем замаскировать то нарушение правил традиционной гармонии и норм голосоведения, которое на самом деле было смелым новаторством, основанным на продуманном развитии польской народно-музыкальной лексики. Из ее обихода почерпнул Шопен практику применения и «запрещенных» параллелизмов, и органичных пунктов (простых и двойных), включающихся в гармонические комплексы.

Гармония Шопена, его мелодика и ритмика требуют специально изучения, так же как и инструментальный колорит его сочинений, изобилующих, как мы пытались показать, тембральными и фактурными находками. Все поколения польских композиторов учились у Шопена, стремясь постичь возвышенность и подлинную народность его творчества, законченность его мастерства, своеобразие его музыкальной речи и мышления.

Подобно тому, как развитие русской музыкальной классики опиралось на глинкинские традиции, наполняющиеся новым содержанием в наши дни, точно так же шопеновские традиции положили начало классическому расцвету польской музыки и сохранили свое основополагающее значение вплоть до нашего времени.

Говоря о демократизме, национальном своеобразии и народности музыки Монюшко, польский исследователь Витольд Рудзинский подчеркивает: «Здесь в музыке служили вехами эпохальные произведения Шопена»<sup>4</sup>. Преемственные связи Монюшко и Шопена определяются, разумеется, не отдельными чертами сходства (Юзеф Сикорский писал, например, в 1846 г., что некоторые места вокальной баллады «Магда шинкарка» Монюшко напоминают похоронный марш из Сонаты Шопена), а прежде всего направленностью творчества Монюшко, который шел по пути, указанному Шопеном. Правда, Монюшко работал преимущественно в тех жанрах, к которым Шопен либо совсем не обращался, либо обращался сравнительно редко. Но дело не в том, что Шопен не создал ни одного музыкально-сценического произведения, и даже не в том, раньше или позже познакомился Монюшко с его песнями, получившими распространение в Польше, как уже было сказано, еще до их опубликования. Важно прежде всего то, что творческие принципы Шопена оказали сильнейшее воздействие на автора «Гальки», впервые исполненной незадолго до смерти Шопена.

Сочиняя «Гальку», открывшую новую страницу в истории польской оперы, Монюшко уже был знаком со многими шопеновскими творениями, изучение которых дало ему больше, чем штудирование традиционных норм теории композиции. Что касается музыкально-сценического искусства, то в этой области, как уже не раз указывалось советскими и польскими исследователями, Монюшко многое

<sup>4</sup> Witold Rudziński. Stanisław Moniuszko, cz. I. PWN, 1955, str. 97.

почерпнул из опыта Глинки, с операми которого он знакомился в Петербурге, а также из творческого общения с Глинкой и Даргомыжским.

Уже во время первого приезда в Петербург, т. е. в 1842 г., Монюшко имел возможность убедиться в том, с какой любовью относится русская общественность к музыке Шопена. Последующие приезды Монюшко в северную столицу, его встречи с русскими друзьями в Петербурге и Варшаве еще более укрепили в нем сознание общности музыкальных культур славянских народов.

Отношение к Шопену в России было одним из проявлений этой общности, и очень важно напомнить, что именно Глинка был первым великим русским музыкантом, говорившим о ней и постоянно проявлявшим чувство симпатии к творчеству как Шопена, так и Монюшко<sup>5</sup>. По свидетельству Серова<sup>6</sup>, Глинка с особенным удовольствием слушал мазурки Шопена, а П. М. Ковалевский писал в своих воспоминаниях: «Шопен и Глюк — его любимцы (кроме себя, он только их и играл)»<sup>7</sup>.

В 1856 г. Серов указывал на основополагающее значение творчества Шопена в истории музыкальной культуры славянских народов. «Уже явились композиторы, которые, подобно Шопену, разрабатывают славянский элемент», — писал он, называя имена Глинки, Монюшко и Даргомыжского и поясняя далее свою мысль: «Их музыка в любом произведении носит на себе ясную печать «славянизма», оттого проникнута оригинальностью, в сравнении с музыкальными сочинениями остальной Европы»<sup>8</sup>. В той же статье о «Русалке» Даргомыжского, откуда взяты приведенные строки, Серов указал и на близость Монюшко к Шопену, которую затем отмечали и многие другие русские исследователи<sup>9</sup>.

Эта близость проявлялась не только в ритмо-интонационном строе музыки Монюшко, но и (что в высшей степени важно) в ее образном строе. Если во многих произведениях Шопена запечатлелись народно-освободительные идеи, то, как отмечал уже первый биограф Монюшко, замысел «Гальки» возник в непосредственной связи с Краковским восстанием 1846 г.<sup>10</sup> Творчество Монюшко в целом примыкает к патриотическим шопеновским традициям, которые продолжали и следующие поколения польских композиторов, в част-

<sup>5</sup> См. работы автора этой книги: «Польские друзья Глинки» («Советская музыка», 1953, № 4); «Rosyjsko-polskie stosunki muzyczne» («Kwartalnik Instytutu Polsko-Radzieckiego», 1955, N 1—2); «Tradycje uprawiania muzyki Chopina w Rosji i ZSRR» («Rocznik Chopinowski», t. I, PWN, 1956; «Annales Chopin», 2, PWN, 1957); «Глинка и польская музыкальная культура» (Сб. «Памяти Глинки», АН СССР, М., 1958).

<sup>6</sup> А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — Сб. «Глинка в воспоминаниях современников», М., 1955, стр. 98.

<sup>7</sup> П. М. Ковалевский. Михаил Иванович Глинка. Там же, стр. 252.

<sup>8</sup> А. Н. Серов. Избранные статьи, т. 1. Музгиз, 1950, стр. 278.

<sup>9</sup> См., напр.: В. Чешихин. История русской оперы, М., 1905, стр. 201.

<sup>10</sup> Aleksander Walicki, Stanisław Moniuszko, Warszawa, 1873, str. 73.

ности, ученик Монюшко, выдающийся композитор, теоретик и педагог Зыгмунт Носковский (1846—1909).

С именем Шопена связываются такие произведения Носковского, как кантата «Над Утратой» (1894), навеянная картиной природы земли Мазовецкой, где течет река, на берегу которой родился и бывал в юные годы Шопен, как симфонические вариации «Из жизни» (1901), написанные на тему шопеновской ля-мажорной прелюдии. Этим вариациям, принадлежащим наряду с концертной увертюрой «Морское око» и симфонической поэмой «Степь» к числу наиболее значительных творческих достижений композитора, предпослана авторская программа. И если, скажем в двенадцатой вариации («Элегия», — кстати сказать, очень колоритно оркестрованной), и появляются печальные интонации, то все же завершается весь цикл светлыми оптимистическими образами, эмоциональное содержание которых раскрыто в заключительных словах программы: «И звучала на весь мир могучая песнь возрождения». В своей речи, произнесенной на торжественном собрании Варшавского музыкального общества, состоявшемся в ознаменование 50-летия со дня смерти Шопена. Носковский говорил о его национальном величии, о том значении, которое приобрела в жизни польского народа музыка великого композитора, и подчеркивал: «Скорбь, разлитая в произведениях Шопена, далека от уныния и пессимизма»<sup>11</sup>.

С последними словами программы вариаций Носковского на тему шопеновской прелюдии перекликается название симфонии «Возрождение» Мечислава Карловича (1876—1909), одно время учившегося у Носковского. Ян Карлович, отец композитора, с детства внушил ему любовь к музыке Шопена. Данью этой любви осталась обширная публикация эпистолярных и мемориальных материалов о Шопене, заботливо собранных Карловичем и явившихся ценнейшим вкладом в шопеноведение. Симфония «Возрождение», в которой уже начало проявляться стремление Карловича к развитию шопеновских традиций, характеризующих его зрелые сочинения, свидетельствует о понимании жизнеутверждающего величия этих традиций<sup>12</sup>.

Это величие в полной мере постиг и другой крупнейший польский симфонист — Кароль Шимановский (1882—1937), также учившийся у Носковского. В своей неоднократно переиздававшейся работе «Воспитательная роль музыкальной культуры» Шимановский писал, что Шопен «прекраснейшим и понятным для всех языком говорил всему миру о нашей непреклонной воле к жизни, обличая лживость мрачных слухов об окончательной, последней катастрофе. Всюду звучало это имя, навеки связанное с именем

<sup>11</sup> Zygmunt Noskowski. *Istota utworów Chopina*, Warszawa, 1902, str. 13.

<sup>12</sup> О симфонии «Возрождение» см. статью: Игорь Бэлла. *Забитые партитуры М. Карловича.* — «Советская музыка», 1959, № 2.

Польши»<sup>13</sup>. В речи, произнесенной 9 ноября 1930 г. во время открытия мемориальной доски на одном из университетских зданий Варшавы, где жил когда-то Шопен, Шимановский сказал, что произведения великого композитора примечательны не только своей эстетической ценностью, но и «делаются чем-то неизмеримо более значительным: этическим побуждением к труду, примером подлинной самоотверженности, заветом обязывающей нас всех воли к действию»<sup>14</sup>.

Несомненно, творчество Шопена остается и поныне высоким образцом и вместе с тем высоким стимулом для польских композиторов, и Шимановский был глубоко прав, когда говорил об этом. Он испытал уже в самый ранний период своего творчества влияние Шопена, воспринятое до известной степени через призму музыки Скрябина, во многих отношениях родственной шопеновской музыке. В наши задачи не входит рассмотрение сложной творческой эволюции Скрябина и Шимановского. Но следует напомнить о чертах общности, в разное время и в разной степени проявлявшейся в их произведениях, и о том, что общность эта с давних пор отмечалась в культурах славянских народов и именно она обусловила особое отношение к Шопену в нашей стране.

Мастера Могучей кучки уже в юные годы, по свидетельству Кюи, «выше всех ставили Шопена и Глинку»<sup>15</sup>. В другой статье Кюи говорит о музыкальных вкусах Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и своих, об изучении мировой музыкальной культуры и об итогах этого изучения: «Боготворили Шопена и Глинку»<sup>16</sup>. Балакирев, Римский-Корсаков и Глазунов инструментовали множество произведений Шопена для различных составов оркестра. Мелодии Шопена звучат и в фортепьянных произведениях русских композиторов: в Экспромте Балакирева, написанном на темы Одиннадцатой и Четырнадцатой прелюдий Шопена, в Вариациях Рахманинова на тему Двдцатой прелюдии.

Как известно, Римский-Корсаков посвятил свою оперу «Пан Воевода» памяти Шопена. В «Летописи моей музыкальной жизни» содержатся строки, позволяющие судить о причинах, побудивших автора сделать это посвящение: «Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки,— все-таки преследовали меня; с другой,— влияние Шопена на меня было несомненно как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочине-

<sup>13</sup> Karol Szymanowski. *Wychowawcza rola kultury muzycznej*. PWM, 1949, str. 13.

<sup>14</sup> Karol Szymanowski. *O Fryderyku Chopinie*. PWM, 1949, str. 53—54.

<sup>15</sup> П. А. Кюи. *Избранные статьи*. Л., 1952, стр. 549.

<sup>16</sup> Там же, стр. 544.

ниях Шопена, которые я обожаю, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное»<sup>17</sup>.

Итак, Римский-Корсаков, подобно другим великим русским композиторам, видел в Шопене национального гения Польши. А. В. Оссовский, близко знавший автора «Пана Воеводы», говоря о «круге композиторов, которым Римский-Корсаков воздвиг памятники в своем Пантеоне», называет четыре имени: Глинки, Мусоргского, Бородина и Шопена<sup>18</sup>.

Проявления любви к Шопену, так же как к Мицкевичу, были в России вместе с тем проявлением любви русского народа к народу польскому. «В его мелодиях, чисто-польских и других, мы слышим много родного, русского, того, что имеется в наших народных песнях и в нашей художественной музыке, быстро развивающейся со времен Глинки», — писал русский музыковед-славист Г. Н. Тимофеев (1866—1919) в своей брошюре, изданной в Петербурге к 50-й годовщине со дня смерти композитора<sup>19</sup>. В этих словах повторяется мысль о братской общности славянских народов и культур, мысль, которую высказывали еще Пушкин и Глинка, Линде и Мицкевич.

Передовая русская общественность не оставалась безучастной к борьбе польского народа за свое национальное и социальное освобождение, а в лице Шопена и Мицкевича видела глашатаев тех освободительных идей, во имя которых погибли декабристы и участники польского восстания 30-х и 40-х годов. Чрезвычайно знаменательно, что тогда, когда в 1861 г. петербургский издатель Ф. Т. Стелловский (1826—1875) начал выпускать полное собрание сочинений Шопена, то указал на титульном листе, что произведения эти посвящены композитором «своим соотечественникам» (*à ses compatriotes*). Конечно, русские музыканты знали, что многие пьесы Шопена посвящены иностранцам, но эта надпись подчеркивала патриотическую направленность его творчества.

Эта направленность запечатлелась и в русской традиции исполнения произведений Шопена, восходящей к Глинке, который постоянно играл мазурки и другие пьесы своего польского брата<sup>20</sup>. Громадные заслуги в деле развития этой традиции принад-

<sup>17</sup> Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, стр. 222.

<sup>18</sup> А. В. Оссовский. С. В. Рахманинов.—Сб. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1. М., 1957, стр. 368.

<sup>19</sup> Г. Тимофеев. Фридерик Шопен. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. СПб., 1899, стр. 44.

<sup>20</sup> Как известно, Глинка в 1844—1845 гг. (июль — май) жил в Париже, где исполнялись его произведения, привлекавшие внимание музыкальной общественности, включая Берлиоза, который написал восторженную статью о русском мастере. Не исключена возможность, что Глинка встречался в то время с Шопеном, но умалчал об этих встречах в «Записках» (так же, как о мно-

лежат великому русскому пианисту А. Г. Рубинштейну, с юных лет исполнявшему шопеновские произведения<sup>21</sup>. Шопен, слушавший его игру в Париже в 1841 г., как всегда, дал заслуженную оценку дарованию 12-летнего пианиста, приветливо отнесся к нему, пригласил к себе и даже сыграл мальчику свой фа-диез-мажорный Экспромт.

На протяжении более полувека исполнял Рубинштейн произведения Шопена, многие из которых вошли в программы его «исторических концертов», состоявшихся в 1885—1886 гг. в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге, Дрездене и Брюсселе<sup>22</sup>. Трактовка шопеновской музыки отличалась у Рубинштейна поразительной глубиной, возвышенным драматизмом и вместе с тем лирической проникновенностью. С потрясающей силой звучала у Рубинштейна шопеновская Соната с похоронным маршем. Впервые после смерти композитора с такой полнотой раскрывалась концепция национальной трагедии, положенная в основу этого произведения. Известная нам запись рахманиновского исполнения Сонаты си-бемоль минор позволяет думать, что оно было близким к рубинштейновскому.

Такие гениальные русские пианисты, как Антон и Николай Рубинштейны, Балакирев (игравший едва ли не все произведения Шопена, включая его камерно-инструментальные ансамбли<sup>23</sup>), Танеев, Рахманинов, Скрябин, вместе с Листом, Паделеревским, Гофманом и другими прославленными мастерами, утверждали высокий гуманизм, патристический пафос и пламенную эмоциональную правдивость шопеновской музыки, боролись с попытками придать ей характер салонной изнеженности. Советская пианистическая школа достойно продолжает русские классические традиции исполнения шопеновских творений. Г. Н. Беклемишев, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев, В. В. Пухальский, В. В. Софроницкий, С. Т. Рихтер и другие выдающиеся советские пианисты не только показали образцы подлинно художественной, мастерской интерпретации Шопена, но и воспитали плеяду учеников, в списке которых немало лауреатов традиционных международных конкурсов имени Фридерика Шопена в Варшаве. Список этот открывается именем Л. Н. Оборина (ученика К. Н. Игумнова), завоевавшего первое место на первом шопеновском конкурсе в 1927 г.

Русская литература о Шопене вступила уже во второе столетие своего существования. Основополагающее значение в этой об-

гом другом), не желая, чтобы это стало достоянием гласности в николаевской России.

<sup>21</sup> См.: Л. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. I. Л., 1957, стр. 46 и сл.

<sup>22</sup> А. Алексеев. Русские пианисты. М., 1948, стр. 180—181.

<sup>23</sup> См. публикацию А. С. Ляпуновой: М. Балакирев. Письма о Шопене.— «Советская музыка», 1949, № 10.

ласти имели высказывания русских композиторов о Шопене — прежде всего, как уже говорилось, Глинки, а также Серова, который в 1856 г. писал: «Особенности славянских оборотов мелодий и модуляций выступили совсем явственно для всей Европы в творениях Шопена. Его создания... именно со стороны «славянских» форм имеют необыкновенно важное значение в искусстве, столько же, как со стороны гениальной вдохновенности, глубокой «искренности» производительной силы»<sup>24</sup>. Серов, который так вдохновенно писал о Глинке, чутко постиг мировое значение творчества как его, так и Шопена, не раз ставя их имена рядом.

И для Балакирева, которого сам Глинка считал своим преемником, творчество Шопена было бесконечно близким, родным и дорогим. Именно Балакирев был инициатором состоявшегося в 1894 г. открытия памятника Шопену в Желязовой Воле. Трудно читать без волнения высказывания Балакирева о «гениальном Фридерике», для увековечивания памяти которого он так много сделал. Не без влияния Балакирева его ученик и друг С. М. Ляпунов, один из лучших русских исполнителей шопеновской музыки, написал симфоническую поэму «Желязова Воля».

В 1857 г. русский композитор, музыкально-общественный деятель и писатель Н. Ф. Христианович (1828—1890) опубликовал в петербургском журнале «Русский вестник» обширный очерк о жизни и творчестве Шопена<sup>25</sup>, особо подчеркнув народность его музыки. А в следующем году В. В. Стасов, суждения которого прямо перекликаются с приводившимся нами высказыванием Шумана, охарактеризовал музыку Шопена в своей статье «О некоторых формах нынешней музыки», как «истинное и полнейшее воплощение в наши дни бетховенского духа страстности, душевного страдания и лирического самоуглубления»<sup>26</sup>. Итак, уже в середине прошлого столетия в русской печати появились работы о Шопене и высказывания авторитетнейших музыкантов, признавших его величие и гениальность.

Русские композиторы неизменно испытывали обаяние музыки Шопена. И, пожалуй, гораздо красноречивее, чем критические замечания о ней, содержащиеся в статьях и письмах Чайковского, говорит тот факт, что в свой последний фортепьянный цикл, писавшийся незадолго до смерти, композитор включил пьесу «Un poco di Chopin». Любимый ученик и друг Чайковского С. И. Танеев постоянно включал в программы своих концертов произведения Шопена<sup>27</sup>. К числу их гениальнейших исполнителей принадлежал

<sup>24</sup> А. Н. Серов. *Избранные статьи*, т. 1. М., 1950, стр. 277.

<sup>25</sup> Очерк этот вошел впоследствии в кн.: Н. Христианович. *Письма о Шопене, Шуберте и Шумане*. М., 1876.

<sup>26</sup> В. В. Стасов. *Собрание сочинений*, т. III. СПб., 1894, стр. 98.

<sup>27</sup> См., напр.: П. И. Чайковский, С. И. Танеев. *Письма*. Составитель и редактор В. А. Жданов. М., 1951, стр. 30, 153.

С. В. Рахманинов, в репертуар которого, начиная с ученических лет (напомним, что на выпускном экзамене в Московской консерватории в 1891 г. он играл первую часть Сонаты си-бемоль минор) и кончая концертной поездкой, предпринятой уже в последние месяцы жизни (в сезоне 1942—1943 гг. он играл Полонез до-минор, Ноктюрн фа-диез мажор и Скерцо до-диез минор), входили десятки произведений Шопена<sup>28</sup>. Р. М. Глиэр, часто встречавшийся с Рахманиновым, вспоминает, что в обстановке домашнего музицирования он «исполнял свои произведения, но чаще играл Шопена, Шумана, Листа»<sup>29</sup>.

Говоря о Скрябине, Рахманинов заметил: «Его ранние произведения — шопеновские по характеру; многие из них изысканно прекрасны»<sup>30</sup>. В творчестве Скрябина, который с юных лет проникся особенной любовью к музыке Шопена, сразу же определилась близость к ней, ошибочно принятая Кюи и некоторыми другими критиками за подражательность. Между тем своеобразие скрябинского гения проявилось уже в первых произведениях великого творца «Прометей», но не подлежит сомнению, что, если Лядову была особенно близка лирика Шопена, то Скрябин, также не чуждавшийся этой эмоциональной сферы, более всего тяготел к драматизму и трагедийному пафосу польского мастера. «В музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции»<sup>31</sup>. В прошлом столетии эти слова Луначарского могли быть с полным правом отнесены к музыке Шопена.

Классики русской музыки, начиная от Глинки и кончая Скрябиным, ощущали в шопеновском творчестве не только дыхание жизни братского славянского народа, но и его пламенные свободолюбивые порывы, запечатлевшиеся и в бессмертных творениях русских мастеров. И русская музыковедческая мысль о Шопене несомненно направлялась этими мастерами, деятельность которых в высокой степени способствовала всенародному признанию шопеновского наследия в нашей стране. Так же обстояло дело и в Чехии, где лучшим исполнителем Шопена был Бедржих Сметана, знакомившийся благодаря Листу с авторской трактовкой произведений Шопена и вслед за ним стремившийся обогатить свою музыку патриотически-освободительными идеями и национальным своеобразием.

Указывая на те отклики, которые вызвало в Чехии польское восстание 1830—1831 гг., и говоря о любви Сметаны и его друзей к польскому народу, академик Эденек Неедлы в своей монографии о Сметане подчеркивает: «Да, эта любовь настолько глубоко про-

<sup>28</sup> См., напр.: С. В. Рахманинов. Письма. М., 1955, стр. 44, 63, 84, 127 и др.

<sup>29</sup> Р. М. Глиэр. Встречи с С. В. Рахманиновым.— «Воспоминания о Рахманинове», т. 1, стр. 409.

<sup>30</sup> С. В. Рахманинов. Связь музыки с народным творчеством.— «Письма», стр. 556.

<sup>31</sup> А. В. Луначарский. Танеев и Скрябин.— Сб. «В мире музыки», стр. 144.

никала ему в душу, что когда он потом познакомился с произведениями величайшего польского музыканта, Фридерика Шопена, то постиг в них, как никто другой, не только благородную поэтичность, но и воплощение пламенных чувств польского патриота, оплакивавшего скорбную участь своей родины. И благодаря этому стал для него Шопен дороже всех других мастеров»<sup>32</sup>.

Многие чешские музыковеды, в том числе такие верные друзья Сметаны, как Отакар Гостинский и Вацлав Иуда Новотный, писали о Шопене, почитателями которого были не только Сметана, но и Дворжак и его ученики<sup>33</sup>. Чешские критики, например Людевит Прохазка<sup>34</sup>, отмечали влияние Шопена, благотворно сказавшееся на ранних произведениях Зденка Фибиха. Леош Янчек на протяжении всей своей жизни изучал творчество Шопена и не раз писал о нем в моравской прессе, в особенности после того, как побывал в Польше и завязал дружеские отношения с польскими музыкантами.

В конце прошлого столетия зародился замысел шопеновского сборника, в котором, по мысли инициатора этого, к сожалению неосуществленного, издания — Болеслава Шнабля (Каленского) — должны были принять участие не только чешские, но и русские и польские авторы, в частности Н. М. Штруп (1871—1915), поддерживавший тогда близкие отношения с Римским-Корсаковым и его учениками. «Взяв на себя редакцию этого сборника, я преследую две мысли: изобразить мощную, художественную личность Шопена в наиболее выпуклых и ясных чертах на основании имеющейся западноевропейской литературы, с исключением всех внешних излишних подробностей, не имеющих ничего общего с его художественной деятельностью. Дальше я желаю привести в сборнике много нового, нам и Западу неизвестного. Это новое для нас будут именно статьи о судьбе произведений Шопена в славянском мире, о влиянии их на музыкальную деятельность славянских композиторов», — писал Шнабль-Каленский 24 ноября 1899 г. Н. М. Штрупу<sup>35</sup>.

В этих словах уже отчетливо чувствуется стремление разрабатывать в процессе изучения творчества Шопена проблемы музыкальной славистики, первым импульсом для создания которой были прозорливые высказывания Серова, содержащиеся в цитированной уже его статье о «Русалке» Даргомыжского. Серов указывал как на нацио-

<sup>32</sup> Zdeněk Nejezlý. Bedřich Smetana. Kniha druhá. Dětství. Spisy, sv. 22. Praha, 1950, str. 300.

<sup>33</sup> См., в частности, Otaakar Hostinský. Chopin v Praze v roku 1829.—«Dalibor», 1879, N 6; V. J. Novotný. Bedřich Chopin.—«Zlata Praha», 1888, N 26; Vítězslav Novák o sobě a o jiných. Praha, 1946, str. 30, 169—171.

<sup>34</sup> «Dalibor», 1873, N 23.

<sup>35</sup> Иг. Бэлява. Из истории русско-чешских музыкальных связей. Сборник второй. М., 1956, стр. 20—21. Подлинник данного письма, опубликованного также в «Annales Chopin» 3 (PWM, s. a.), был получен автором книги от А. В. Оссовского и передан затем в Общество им. Фридерика Шопена в Варшаве.

нальное своеобразие творчества славянских композиторов, так и на роль народно-славянских элементов в развитии мировой музыкальной культуры, в частности — венской классики, начиная с Гайдна.

Теперь мы знаем, что художественные ценности, созданные в области музыкального искусства славянскими народами еще задолго до Гайдна, сделали общечеловеческим достоянием. На протяжении столетия, отделяющего нас от появления статьи Серова, с гордостью называвшего имени Глинки и Шопена, неизмеримо возросло значение творчества и исполнительской деятельности славянских музыкантов в духовной жизни человечества.

Фридерик Шопен принадлежал к числу тех гениальнейших славянских композиторов, которые создали поистине бессмертные творения, явившиеся путеводными маяками на пути развития мировой музыкальной культуры. Не только славянские, но и французские, немецкие, скандинавские и другие мастера учились и учатся у Шопена. Не случайно Грига, ставшего основоположником норвежской классики, называют «северным Шопеном», не случайно решаются проблемы воздействия Шопена на гармонический стиль Вагнера, на формирование творческого облика Дебюсси.

Много нового принесли на протяжении последних десятилетий работы польских и советских музыковедов, изучающих жизнь и творчество Шопена. В процессе этого изучения отбрасываются легенды и вымыслы, долгое время засорявшие биографию композитора. И вместе с тем все более и более отчетливо вырисовывается его человеческий и творческий облик. Не хрупкий, капризный баловень парижских салонов, не автор интимных пьес, а мужественный, бесстрашно глядевший в лицо всем испытаниям и смерти герой титанической борьбы за национальные идеалы польского народа, великий и мудрый мастер, черпавший антеевскую силу в своей неугасимой любви к родине, — таким предстает перед нами Фридерик Францишек Шопен.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Александр I 11, 16, 18, 46, 50, 148, 260, 267  
 Александр II 98  
 Альбертранди Ян 17  
 Алькан Шарль Анри Валантэн 209  
 Алябьев А. А. 261  
 — «Люблю, когда пташка моя» 261  
 Аляр Жан Дельфен 334  
 Апулей 44  
 Аренский А. С. 241.
- Байрон Джордж Гордон 121, 143, 160  
 Байо Пьер Мари Фрасуа де Саль 182  
 Балакирев М. А. 139, 357, 359, 360  
 — «Экспромт» 357  
 Бальзак Оноре де 209, 210, 220, 250, 318, 341  
 — «Деловой человек» 210  
 — «Человеческая комедия» 341  
 Баратынский Е. А. 89  
 Бах Иоганн Себастьян 20, 21, 56, 77, 78, 121, 211, 213, 248, 280, 329, 352  
 — Инвенция до минор 78  
 — Концерт для трех роялей 211  
 — «Хорошо темперированный клавир» 248  
 Барциньский Антоний Феликс 220, 307, 328  
 Беклемишев Г. Н. 359  
 Бекю Саломя 205  
 Беллини Винченцо 217, 234, 235, 345  
 — «Норма» 234, 235, 345  
 — «Пуритане» 234  
 Бельвиль Анна Каролина де 147  
 Белявский Юзеф 131, 144  
 Бем Йозеф 164  
 Бенкендорф А. Х. 60  
 Бенковский Феликс Ян 17, 65  
 — «История польской литературы» 17  
 Бербигье Бенуа Транкий 37  
 Берно Шарль 144  
 — Вариации 144
- Берлиоз Эктор 93, 188, 211, 212, 234, 277  
 Бертран Анри Грасьен 11  
 Бестужев-Рюмин М. И. 59, 60, 156, 261  
 Бетховен Людвиг ван 37, 54, 56—58, 75—77, 93, 95, 103, 115, 116, 118, 119, 122, 127, 128, 155, 159, 178—180, 184, 186, 206, 218, 241, 255, 272, 308, 309, 328, 333, 334, 339, 343  
 — Девятая симфония 218  
 — «Лунная соната» 116  
 — «Патетическая соната» 57  
 — Первая фортепьянная соната (ор. 2, № 1) 241  
 — Пятый концерт 132  
 — Соната (ор. 26) 272  
 — Струнный квинтет (ор. 29) 186  
 — Третья симфония 272  
 — Трио (ор. 97) 127  
 — Увертюра (ор. 116) 128  
 — «Фиделио» 184, 308
- Бжезина Антоний 51  
 Бжовский Юзеф 285  
 Биду Анри 53, 137  
 Благетка 120, 122  
 Благетка Леопольдина 116, 119, 125  
 Богуслав Черногорский 20, 281  
 Богуславский Войцех 21—23, 29, 39, 99  
 Бородин А. П. 357, 358  
 Брамс Иоганнес 206, 257, 279, 332  
 Брандт Альфонс 115  
 Бродзинский Казимеж 63, 65, 69, 70, 124  
 — «Веслав» 65  
 — «О духе польской поэзии» 65  
 — «О классицизме и романтизме» 65  
 Бронарский Людвик 74, 80, 83, 85, 111, 236, 280  
 Брониковский Ксаверий 156

- Бруннер Кароль 50  
 Брюсов В. Я. 316  
 Бѣла Владислав 307  
 Бѣла Юзеф 307, 328  
 Бялоблочки Ян 25, 42, 44, 54, 65,  
 67, 72, 187
- Вагензейль Георг Кристоф 35  
 Вагнер Рихард 93, 363  
 Вайссманн Адольф 78  
 Ваккан Никколо 116  
 — «Петр Великий» 116  
 Валевская Мария 10  
 Валетта Ипполито 51  
 Ванькович Валентий 195  
 Вацлав из Шамотул 350  
 Вебер Карл Мария фон 93, 94, 131,  
 164, 179, 215  
 — «Приглашение к танцу» 215  
 — Соната до мажор 179  
 — «Фрейшютц» 94  
 — «Эврианта» 164
- Вежинский Казимеж 188  
 Вельтгейм Шарлотта 116  
 Веневитинов Д. В. 282  
 Ванькович Валентий 97  
 Вейдлах Адам 5  
 Венжик Францишек 66  
 Веселовская Анна 128  
 Веселовский Стефан 128  
 Вессель Христиан Рудольф 171, 217  
 Виардо-Гарсиа Полина 276, 302,  
 338, 339, 343, 346
- Вик (Шуман) Клара 223, 279, 288  
 Вик Фридрих 223, 224  
 Вильд Франц 154, 164  
 Виндакевичова Хелена 47, 199  
 — «Образцы польской народной  
 музыки в мазурках Фридерика  
 Шопена» 199
- Винтер Петер 94  
 — «Прерванное жертвоприноше-  
 ние» 94
- Виотти Джованни Баттиста 37  
 Витвицкий Стефан 69, 110, 112, 114,  
 142, 159, 160, 161, 184, 190,  
 219, 229, 235, 237, 258, 298,  
 299, 305, 329, 331
- Водзинская Мария 40, 86, 112, 132,  
 221—224, 227, 231, 235, 263—  
 265, 274, 276, 285, 296  
 Водзинский Антоний 221, 224, 276
- «Три романа Фридерика Шопе-  
 на» 276  
 Водзинский Казимеж 221  
 Водзинский Феликс 221, 276  
 Войцеховский Титус 42, 74, 83, 90,  
 92, 99, 122, 125, 127, 128, 131,  
 139, 144, 146—154, 157, 167,  
 169, 170, 182, 184, 185, 187,  
 189, 193, 342  
 Волицкий Теофиль 95  
 Волкова Анна 147, 149  
 Волковский С. Г. 60  
 Вольтер Франсуа Мари Аруэ 10,  
 343  
 Вольф Эдвард 206, 207  
 Ворцель Станислав 228  
 Востоков А. X. 38  
 Вуйцик Кеупрульян Бронислава 48,  
 55  
 — «Вариации и вариационная тех-  
 ника Шопена» 55  
 Вуйцицкий Казимеж Владислав 45  
 Вюрфель Вацлав Вилем 37, 38, 50,  
 63, 101, 115, 119, 122, 141, 154,  
 155, 160, 207  
 Выбицкий Юзеф 28  
 Выка Казимеж 95, 317  
 Высоцкий Петр 98  
 Верлитцер Фридрих 147  
 Вяземская В. Ф. 39  
 Вяземский П. А. 39, 68, 96, 97, 168,  
 181
- Гайар Эмиль 295  
 Гайдн Йозеф 24, 37, 77, 103, 107,  
 115, 214, 245, 363  
 Галеви (Алеви) Фроменталь 216  
 Галленберг Венцель Роберт 116, 117,  
 164  
 — «Теодовия» 164  
 Ганка Вацлав 123, 124  
 Ганш Эдуард 4, 108, 295, 332  
 Ганьская (Бальзак) Эвелина 220,  
 341  
 Гартман Каролина 216  
 Гаслингер Карл 116  
 Гаслингер Тобиас 116, 120, 146, 155,  
 158  
 Гвиччарди Джульетта 116  
 Гезик Фердинанд 55, 80, 99, 219,  
 231, 238, 260  
 Гейне Генрих 250, 289, 306  
 — «Два гренадера» 289  
 — «Лорелея» 289

- Гейнефеттер Клара 163  
 Гейнефеттер Сабина 154, 162, 164, 264, 344  
 Гельмесбергер Георг 164  
 Гендель Георг Фридрих 93, 218, 272  
 — «Дебора» 218  
 — «Саул» 272  
 — «Saecilienfest» 93  
 Герке Август 37  
 Гернер 144, 149  
 — Дивертисмент 144  
 — Симфония 149  
 Герольд Фердинан 216  
 — «Людовик» 216  
 Герц Генрих 182, 185, 187, 188, 211, 260, 277  
 Герц Якоб Симон 211  
 Герцен А. И. 167, 168, 299  
 Гете Иоганн Вольфганг 257, 310  
 Гжимала Войцех 157, 219, 266, 275, 337, 338, 342, 346  
 Гиллер Фердинанд 175, 185, 186, 209, 211, 212, 218  
 — Фортепианный дуэт 212  
 Гладковская Констанция 126, 127, 137, 142, 143, 147, 148, 151, 158, 160, 167, 181, 193, 203, 220, 223, 264, 296  
 Глазунов А. С. 357  
 Глинка М. И. 34, 85, 97, 122, 168, 173, 190, 237, 281, 283, 295, 352, 355, 357, 358, 360, 363  
 — «Песня Маргариты» 283  
 Глиэр Р. М. 361  
 Глюк Христофор Виллибальд 93, 355  
 Гоголь Н. В. 262  
 Голубский Цыпрян 29, 287, 293  
 — «Стихи к польским легионам» 29, 287, 293  
 Голицын А. С. (?) 169  
 Гольденвейзер А. Б. 359  
 Гомер 286  
 Гомулка Николай 350  
 Горский И. К. 230, 299  
 Гордыньский Владислав 238  
 Гославский Мауриций 69, 169  
 Гостинский Отакар 124, 362  
 Готье Теофиль 209  
 Гофман Иосиф 359  
 Гофман (Таньская) Клементина 66  
 Гофман Теодор Амедей 56, 77, 94, 119, 319  
 — «Дождь и догаресса» 319  
 Гоффмейстер Фридрих 76  
 Гоциньский Северин 69, 70, 155, 169  
 — «Каневский замок» 70  
 Грабовский Станислав 46, 146  
 Грабовский Юзеф 142  
 Графф Конрад 155  
 Грем Томаш 87  
 Гретри Андре 93  
 Грибоедов А. С. 97  
 Григ Эдвард 363  
 Грузиньская Иоанна 34  
 Грюневальд Матиас 134  
 Губе Ромуальд 115  
 Гумбольдт Александр 92  
 Гуммель Ян Непомук 37, 43, 53, 56, 76, 87, 88, 90, 118, 122, 127, 130, 131, 139, 141, 145, 155, 158, 162, 246, 247  
 — Концерт ми мажор 130  
 — Концерт ля минор (ор. 85) 139  
 — Концерт ля-бемоль мажор 155  
 Гутман Адольф 178, 224, 241, 343—345  
 д'Агу Мари 224, 263, 264  
 Дамсе Юзеф 70, 71, 257  
 — «Свадьба в Ойцове» 70  
 — «Стародавние времена» 71  
 Данте Аллигери 1, 101, 191, 208, 252, 296, 310  
 — «Божественная комедия» 194, 310, 318  
 — «Ад» 252, 309  
 — «Новая Жизнь» 310  
 Даргомыжский А. С. 355, 362  
 — «Русалка» 355, 362  
 Дебюсси Клод 363  
 Делакруа Эжен 1, 208, 212, 214, 250, 278, 280, 296, 315, 324, 328, 333, 339, 340, 345, 347, 352  
 — «Ладья Харона» 1  
 Дембовский Эдвард 324, 325  
 — «Путевые заметки» 325  
 Дефлен Маргерит 3  
 Дезюньский Томаш Сильвестр 60  
 Дециньский Юзеф 105  
 — Струнный квартет до минор 105  
 — Фортепианный квинтет (ор. 39) 105  
 Дзевановская Людвика 45, 46, 50  
 Дзевановская Юзефа 45  
 Дзевановский Доминик 44—46, 187, 190  
 Дибич И. И. 157, 168

- Диккенс Чарлз 338  
 Длугош Юзеф 50  
 Длугош Ян 29  
 Дмушевский Людвик Адам 23, 99,  
 149, 152  
 Добжиньский Игнаций Феликс 90,  
 91, 104  
 Домбровский Ян Генрик 10, 27  
 Домбровский Йозеф 15  
 Дорн Генрих 93  
 Дрехслер Йозеф 131  
 — «Крестьянин-миллионер» 131  
 Дусик (Дюссек) Ян Ладислав 37,  
 141, 233  
 Дроздовская (Эльснер) Каролина 80  
 д'Энди Венсан 76  
 Дюма-Александр (отец) 209, 210  
 — «Учитель фехтования» 210  
 Дюма Александр (сын) 264, 275  
 Дюрер Альбрехт 109, 134  
 Еловицкий Александр 343—345, 349  
 Енджеевич Антоний 260  
 Енджеевич Юзеф Каласантий 220,  
 308, 315, 341, 342  
 Езерский Францишек 7  
 Есенин С. А. 296  
  
 Желеньский Владислав 78  
 Жеромский Стефан 23  
 — «Пепел» 23  
 Живный Войцех 20, 21, 24, 31, 32,  
 35, 37, 42, 61, 63, 120, 122, 152,  
 153, 160, 163, 278, 302  
 Жмигродзка Мария 325  
 Жорж Санд (Орор Дюдеван) 263—  
 266, 274—276, 296, 297, 299,  
 301, 307, 315—317, 326, 327,  
 334, 342, 351  
 — «История моей жизни» 296  
 — «Лукреция Флориани» 275, 351  
 Жуковский В. А. 97, 181  
 Жулкевский Стефан 298  
 — «Спор о Мицкевиче» 298  
  
 Загиба Франц 164  
 Зайончек Юзеф 18  
 Залеский Богдан 69, 194, 305, 306,  
 317, 318, 329  
 Залеский Вацлав (Вацлав из Олес-  
 ка) 65, 89  
 Замоийский Ян 9  
 Зан Томаш 67  
 Зеленый Миколай 350  
 Зонтаг Генриетта 146, 147, 151  
  
 Ивашкевич Ярослав 13, 150, 151  
 Игумнов К. Н. 359  
  
 Ировец Войтех 33, 116  
  
 Кавадори 185  
 Кайль Йозеф 117  
 Карасовский Мориц 25, 187, 260  
 Калькбреннер Фердинанд 47, 53, 76,  
 131, 146, 182—189, 196, 210,  
 213, 214, 216, 217, 235, 246,  
 260, 277  
 — «Безумец» 183  
 — Блестящие вариации (на тему  
 мазурки Шопена оп. 7, № 1) 187  
 — Большой полонез с интродук-  
 цией и маршем 186  
 — Вариации на тему Беллини 217  
 — Концерт 47  
 Карлович Мечислав 131, 326, 327,  
 356  
 — «Возрождение» 356  
 Карлович Ян 356  
 Карпинский Францишек 29, 41, 85,  
 194  
 — «Лаура и Филон» 29  
 Кассерн Тадеуш Зигфрид 139  
 Кастнер Иоганн Георг 278  
 Каталани Анджелика 34, 45, 51, 54  
 Кашевский Ян Непомук 111  
 Каховский П. Г. 60, 156  
 Квятковский Теофиль 345, 346  
 — «Последние минуты Шопена» 346  
 Кеппен П. И. 38  
 Керубини Лунджи 37, 182, 209, 279,  
 347  
 Кесслер Юзеф Кшиштоф 127, 130  
 Киминьский Ян 8  
 Киселев Н. 341  
 Кистнер Карл Фридрих 170  
 Клезенже Огюст 326, 346, 347  
 Клезенже (Дюдеван) Соланж 265,  
 326, 328, 336, 344  
 Клементи Муцио 87, 177  
 Кленгель Август Александр 122, 123,  
 125, 153  
 — «Canons et Fugues dans tous les  
 tons majeurs et mineurs» 122  
 Кленгель Юлиус 37, 88  
 Клечиньский Ян 100  
 Клиндворт Карл 139  
 Кобылянская Крыстина 131  
 Ковальский Ян 4

- Козлов И. И. 181  
 Козловский Юзеф 41, 244  
 Козьмян Станислав 259, 260  
 Козьмян Каэтан 66, 68  
 Кокуляр Александр 61  
 Коллонтай Гуго 7, 15  
 Кольберг Вильгельм 60, 61  
 Кольберг Оскар 40, 41, 199  
 Комар Станислав 154  
 Конопницкая Мария 293  
 — «Молодой солдат» 293  
 Константин Павлович, цесаревич 18,  
 25, 34, 39, 60, 63, 74, 92, 98, 150,  
 151, 155, 156, 209  
 Коперник Миколай 50  
 Косьдельская Юзефа 40, 86, 150, 185,  
 222—225, 276  
 Косцюшко Тадеуш 8, 9, 12, 24, 26,  
 28, 51  
 Крамер Иоганн 177  
 Красиньский Зыгмунт 1, 228, 331, 340  
 — «Псалмы будущего» 331  
 Красицкий Игнаций 9, 181  
 — «Приключения Миколая Досвяд-  
 чиньского» 9, 181, 182  
 Кратцер Валентий 99, 111, 257  
 Крейцер Конрадин 116  
 Кремлев Ю. А. 2, 77, 132, 139  
 Крогульский Юзеф 50, 87, 88  
 Кромвелл Оливер 228  
 Кроммер Франц (Крамарж Франти-  
 шек) 37  
 Круповецкий Ян 166  
 Куанье Жюль 351  
 Кумельский Норберт Альфонс 164,  
 185  
 Курпиньский Кароль 22—24, 27, 30,  
 36, 37, 41, 52, 56, 65, 70, 71, 85,  
 88, 99, 105, 106, 111, 127, 130,  
 143, 144, 161, 169, 189, 194, 210,  
 257, 267, 350  
 — «Варшавянка» 169  
 — «Дворец Люцифера» 127, 130  
 — «Кальмора» 65  
 — «Краковяк» 143  
 — «Литвинка» 169  
 — «Марцинова в серале» 106  
 — «Надгрода» 106  
 — «Новые краковяне» 41, 52, 144  
 — Полонез 267  
 — «Суверие, или Краковяне и  
 горцы» 36  
 — «Горжественный марш» 210  
 — Фуга 27
- «Цецилия Пясечиньская» 99, 144,  
 257  
 Кухарж Ян Кржтитель 20, 21  
 Кухарский Г. С. 2  
 Кшижановский Северин 59  
 Кюи Ц. А. 237, 357, 361  
 Кэмбл (Сарторис) Аделаида 345
- Лаблаш Луиджи (Луи) 185  
 Ланнер Йозеф Франц Карл 162  
 Лахнер Франц 116, 117  
 Леверье Урбен Жан Жозеф 328  
 Лейхтенрिटт Гуго 75, 103, 104, 178,  
 249, 272  
 Лелевель Иоахим 69, 70, 148, 151,  
 156, 166—168, 187, 203, 245, 323,  
 350  
 Ленц Вильгельм 37, 275, 334  
 — «Великие пианисты-виртуозы на-  
 шего времени» 334  
 Лео Огюст 288  
 Леонардо да Винчи 109, 134  
 — «Тайная вечеря» 134  
 — «Фаетии» 134  
 Лессель Францишек 24, 37, 56, 57,  
 82, 87, 107, 111, 133, 189, 194,  
 245, 350  
 — «Исторические песни» 57  
 — Концерт до мажор 133  
 — Фортепианные вариации на те-  
 му «Ехал Казак за Дунай» (ор.  
 15) 107  
 Леськевич Антоний 87  
 Лефебюр-Вели Луи 346  
 Лешиньский Станислав 3, 4, 6  
 Линда Йозеф 123  
 Линде (Нусбаум) Луиза 51, 199  
 Линде Самуэль Богумил 15—17, 22,  
 23, 37—39, 44, 52, 61, 63, 123,  
 161, 358  
 Линдпайнтер Петер Йозеф 117  
 — «Горный король» 117  
 Линовский Юзеф 91  
 Липиньский Кароль 88, 89, 95, 101,  
 145, 189, 195, 224, 258  
 — «К Неману» 96  
 — Первое струнное трио (ор. 8) 195  
 Лист Ференц 43, 78, 89, 101, 102,  
 107, 126, 129, 131—133, 137, 173,  
 185, 186, 188—190, 196, 197, 199,  
 208—212, 214, 224, 243, 264,  
 275—277, 288, 301, 306, 308—  
 310, 319, 322, 333, 346, 349,  
 359

- «Венеция» 320
- «Соната после чтения Данте» 309
- «Тассо» 319
- «Граурная гондола» 39, 320
- Фантазия для 2-х фортепьяно на тему Мендельсона 211
- «Шопен» 210, 275
- Листовский Анджей 257
- Лихтенштейн Мартин Генрих 94
- Луи-Филипп 203, 299, 335
- Лукасиньский Валерьян 58, 59, 62, 63, 68
- Луначарский А. В. 249, 250, 256, 272, 286, 309, 312, 361
- «Культурное значение музыки Шопена» 249, 250
- Людовик XV 3
- Лядов А. К. 361
- Ляпунов С. М. 360
- «Желязова Воля» 360
- Мадзини Джузеппе 203
- Мазель Л. А. 290, 293
- Майерова Барбара 144, 148
- Майзедер Йозеф 116, 117
- Полонез 117
- Маккавейский В. М. 271
- Малевская (Шимановская) Елена 262
- Малевский Францишек 262
- Малефиаль Жан Пьер Фелисьен 191, 192
- «Изгнанники» 191
- Малибран Мари Фелиси 185
- Мальчевский Антоний 69
- «Мария» 69
- Маркс Карл 185, 203, 323, 324, 335, 336
- «Манифест Коммунистической партии» (с Ф. Энгельсом) 335
- Мальфатти Йоганн 155, 158, 163, 182
- Марыльский Эустахий 20, 42, 226
- Матиас Жорж Амадь 334
- Матушинский Ян 50, 154, 157, 158, 167, 207, 219, 227, 264, 302
- Маурер Людвиг (Вильгельм) 37
- Махницкий Казимеж 58
- Мацевевский Вацлав Александр 60
- Мацевский Игнати 115, 124
- Мегюль Этьен Никола 37
- Мейербер Джакомо 340, 347
- «Пророк» 340
- Мельчевский Марцин 350
- Мендельсон Феликс 94, 128, 180, 186, 188, 218, 224, 234, 277, 285, 337
- Первый струнный квартет 128
- «Песни без слов» 233
- «Сон в летнюю ночь» 180
- «Святой Павел» 285
- Мерк Йозеф 130, 163, 164
- Мерославский Людвик 323
- Меттерних Клеменс 157
- Микетта Януш 47, 83, 172, 207, 266, 279, 280, 281
- Мирецкий Францишек 258
- Миросшевский Амброжий 131
- Мича Ян Адам Франтишек 173, 269
- «Abgesungene Betrachtungen» 269
- «Concertino notturno» 173
- Мицкевич Адам 1, 27, 29, 38, 61, 66—81, 95—98, 101, 114, 121, 126, 142, 155, 168, 190—196, 198, 204, 205, 207—210, 219, 224, 228—231, 238, 243—245, 258, 261, 262, 264, 269, 276, 282, 287, 289, 291, 297—300, 310, 317, 323—326, 340, 350, 358
- «Гей, радостью очи блистают» 67
- «Гражина» 68, 69, 283, 287
- «Дзяды» 68, 121, 191—196, 204, 205, 229, 245, 253, 261, 310
- «Дозор» (Воевода) 261
- «Замечания о думе» 194
- «История будущего» 228
- «Конрад Валленрод» 69, 95, 121, 174, 190—196, 223, 262, 287
- «Книги народа польского и польского пилигримства» 204, 205
- «Курс славянской литературы» 299
- «Лилии» 67
- «Лирник» 67
- «Люблю я» 67
- «Ночлеги» 204
- «О будущем великом человеке» 228, 229
- «Пан Тадеуш» 27, 97, 198, 228—230, 243, 262, 282
- «Песнь солдата» 204
- «Проект воззвания к русским» 204
- «Путешествие на Восток» 243
- «Редут Ордона» 204
- «Рыбка» 67
- «Свитезь» 238
- «Свитезянка» 238, 240, 267, 289
- «Смерть командира» 204
- «Холмик Марыли» 67
- Мицкевич (Шимановская) Целина 197

- Моношюк Станислав 71, 104, 111, 112,  
 237, 257, 354—356  
 — «Гальяка» 71, 354—356  
 — «Магда шинкарка» 354  
 Моравский Теодор 187, 219  
 Мореас Жан 271  
 Мориоль Александрина де 74  
 Мориоль де 151  
 Морлакки Франческо 125, 153  
 Мостовский Тадеуш 146, 157  
 Мохнацкий Камила 167  
 Мохнацкий Мауритий 59, 69, 70,  
 87—90, 99, 101, 141, 145, 148,  
 151, 155, 156, 167, 168, 203  
 — «Восстание польского народа»  
 203  
 Моцарт Вольфганг Амадей 1, 21, 33—  
 35, 37, 39, 46, 47, 52, 54, 56, 58,  
 63, 67, 77, 82, 84, 93, 95, 103,  
 115, 119—121, 129, 132—134,  
 145, 146, 163, 165, 173, 184, 206,  
 214, 218, 235, 269, 274, 309, 312,  
 328, 329, 339, 340, 343, 346, 352  
 — «Волшебная флейта» 63  
 — «Дон-Жуан» 51, 52, 121, 214  
 — До-минорная квартетная fuga  
 129  
 — «Милосердие Тита» 154  
 — «Реквием» 52, 328, 346  
 — Симфония до мажор 218  
 — Симфония соль минор 269  
 — Соната клавирная ре мажор 312  
 — Фортепьянное трио 334  
 — «Юпитер» 218  
 — «Notturmo» 173  
 — «Serenata notturna» 173  
 Мошелес Игнац 50, 131, 147, 187,  
 188, 211, 246, 260, 277, 278,  
 283, 295, 349  
 — «Вариации на тему Александров-  
 ского марша» 147  
 — Концерт фа минор для фортепья-  
 но 50  
 Мур Томас 181  
 Муравьев-Апостол С. И. 60, 156  
 Мусоргский М. П. 357, 358  
 Мтацминдели Григорий 181  
 Мюссе Альфред де 209, 264  
  
 Набеляк Людвик 194  
 Наполеон Бонапарт 10—12, 29, 228,  
 229, 298  
 Наполеон III 298  
 Недзведзский Леонард 339  
  
 Неелды Эденек 361  
 Нейгауз Г. Г. 359  
 Немобовский Бонаventura 187  
 Немцевич Юльян Урсын 24, 28, 31,  
 33, 34, 39, 157, 168, 194, 219,  
 226—228, 302  
 — «Исторические песни» 194, 226  
 Ницедкий Томаш Наполеон 90, 115,  
 117, 120, 155, 158, 159, 257  
 Никодэ Жан Луи 294  
 Николай I 59, 60, 98, 99, 148, 156,  
 157, 168, 169, 261, 300  
 Николаев Л. В. 359  
 Никс Фридерик 78, 107, 110, 178  
 Нимечек Франтишек 35  
 Новаковский Юзеф 100, 144, 170,  
 217, 327  
 — Вариации 217  
 — «Мазурка, посвященная польской  
 молодежи» 170  
 — Первая симфония 144  
 Новосильцев Н. Н. 60, 62, 95, 98, 205  
 Новотный Вацлав Иуда 362  
 Норблин Жан Петер 97  
 Норвид Цыпрьян Камил 1, 340, 341,  
 347  
 — «Прометидион» 340  
 — «Фортепьяно Шопена» 340  
 — «Черные цветы» 340  
 Носковский Зыгмунт 356, 357  
 — «Из жизни» 356  
 — «Морское око» 356  
 — «Над Утрагой» 356  
 — «Степь» 356  
 Нурри Адольф 212, 266  
  
 Обер Даниель Франсуа Эспри 150  
 — «Фра Дьяволо» 150  
 Оборин Л. Н. 359  
 Обрескова Н. В. 292, 333, 334, 341,  
 342  
 Огиньский Михал Клеофас 235—28,  
 30, 31, 41, 46, 56, 71, 83, 107,  
 182, 189, 198, 202, 244, 287, 322,  
 350, 352  
 — Полонез фа минор 26  
 — Полонез фа мажор 26, 30, 32  
 — Полонез соль минор 32  
 — «Прощание» (полонез до минор)  
 26, 30, 31  
 Одоевский А. И. 168  
 — «При известии о польской рево-  
 люции» 168  
 Одоевский В. Ф. 89, 352

- Олешкевич Юзеф 97  
Олециньский Антоний 187  
Онслоу Джордж 93  
— «Распространитель слухов» 93  
●пенский Генрик 76, 77, 131, 238  
Орловский Александр 97, 168, 198  
Орловский Антоний 91, 149, 219  
Орпишевский Владислав 274  
Осборн Джордж Александр 186  
Осиньский Людвик 159  
Оссовский А. В. 358  
Оссолиньский Юзеф Максимилян  
15, 17  
Островский Феликс 38, 50, 56, 83, 87,  
141, 189, 245, 350  
Оттих Мария 200  
Охлевский Тадеуш 193
- Павлищев Н. И. 97  
Павлищева О. С. 38  
Паганини Никколо 99, 100, 102, 118,  
124, 143, 146, 154, 159, 182, 189,  
218, 235  
— Драматическая оркестровая со-  
ната «Буря» 124  
— Интродукция и вариации на тему  
мазурки Эльснера 100  
— «Carnevale di Venezia» 100  
— «Sonata Varsavia» 100  
Падеревский Игнаций Ян 236, 296,  
332, 359  
Паскевич И. Ф. 157, 165  
Пасхалов В. В. 41, 47, 72, 199, 200  
— «Шопен и польская народная  
музыка» 199  
Пац Михал 3, 5, 6, 8  
Паэр Фердинандо 43, 144, 147, 182  
— «Агнеса» 147  
— «La Biondina» 144  
Пенкель Бартоломей 350  
Перголези Джованни Баттиста 37  
Перика 228  
Пестель П. И. 60, 156  
Пехвель Антония 125, 153  
Пешке Юльян 37  
Пиксис Петер Иоганн 122, 165  
Пиксис Фридрих Вильгельм 122  
Пильховский Северин 299  
Плихта Анджей 219  
Плятер Людвик 205, 219  
Плятер Паулина 171  
Плятер Цезарь 205  
Подчашиньский Павел Болеслав 346  
Полинский Александр 31, 55
- Поль Винцентий 236  
— «Могильная песня» 236  
Понятовский Юзеф 227  
Потоцкая Дельфина 1, 154, 187, 219,  
220, 274, 339, 345  
Потоцкий Станислав Костка 62  
— «Путешествие в Темноград» 62  
Поццо ди Борго Шарль Андре (Жар  
Андрей) 260, 261  
Пробст Генрих 170, 174  
Прондзиньский Игнаций 166  
Проснак Ян 113  
Прохазка Людовит 362  
Прушак Константий 91  
Путткамер (Верецак) Мария 142, 192  
Пухальский В. В. 359  
Пушкин А. С. 46, 58, 97, 98, 109,  
126, 133, 168, 261, 262, 358  
— «Будрыс и его сыновья» («Три  
Будрыса») 261  
— «Воевода» 261  
— «Моцарт и Сальери» 133  
— «Руслан и Людмила» 97  
Пушкин С. Л. 38, 39  
Пшибышевский Станислав 286
- Радзивилл Антоний 94, 128  
— «Фауст» 129  
Радзивилл Валентий 187, 207  
Радзивилл Ванда 130  
Радзивилл Элиза 129, 130  
Радзиньский Антоний 91  
Раймунд Фердинанд 152  
— «Альпийский король» 152  
Раморино Джироламо 166, 184, 207  
Рахманинов С. В. 133, 253, 357, 359,  
361  
— Вариации 253, 357  
Ребер Наполеон Анри 346  
Рейха Антонин 209  
Рельштаб Людвиг 276, 277, 282, 283,  
295, 353  
Римский-Корсаков Н. А. 165, 188,  
237, 255, 303, 357, 358, 362  
— «Летопись моей музыкальной  
жизни» 357  
— «Пан Воевода» 357, 358  
Рис Фердинанд 37, 43, 53, 56, 76, 88,  
127, 131  
— «Вариации на тему мавританской  
песни в 4 руки» 45  
— Концерт 43  
Рихтер С. Т. 359  
Роде Пьер Жак Жозеф 37

- Розьер Мария де 328, 342  
 Ролла Алессандро 154  
 Ролла Антонио 153, 154  
 Роллина Франсуа 276  
 Роллина Шарль 276  
 — «Воспоминания» 276  
 Ромберг Бернгард 165  
 Россини Джоакино 37, 43, 51, 60, 113,  
 116, 124, 139, 149, 182  
 — «Вильгельм Телль» 149, 154,  
 212  
 — «Граф Ори» 139  
 — «Женщина озера» 149  
 — «Золушка» 113  
 — «Моисей в Египте» 124  
 — «Отелло» 51, 264  
 — «Севильский цирюльник» 71, 264  
 — «Сорока-воровка» 43, 60, 71  
 — «Vianca e Faliero» 116  
 Росьдишевский Адам 258  
 — «Сонет к Липиньскому и Миц-  
 кевичу» 258  
 Рубини Джованни Баттиста 185  
 Рубинштейн Антон 176, 255, 273,  
 283, 303, 359  
 — «Автобиографические воспомина-  
 ния» 303  
 Рубинштейн Н. Г. 359  
 Рубио Луиджи 334  
 Рудиньский Витольд 354  
 Руге Арнольд 323  
 Рылеев К. Ф. 39, 60, 156, 168, 261  
 — «Дума о князе Михаиле Глинъ-  
 ском» 39  
  
 Сальери, Антонио 35, 115  
 Санд Морис 265, 315, 327  
 Сарницкий Станислав 193  
 Сведенборг Эммануил 263  
 Свешевский Александр 162  
 Свешевский Ян 162  
 Сегер Йозеф Фердинанд Ноберт 20  
 Семеновский С. А. 2  
 Семирадзский Генрик 95  
 Сен-Санс Камиль 237  
 Сервачиньский Станислав 127, 130  
 Серов А. Н. 283, 355, 360, 362  
 Сикорский Юзеф 40, 318, 347, 354  
 — «Воспоминания о Шопене» 40,  
 347  
 Скарбек Виктория 31  
 Скарбек Людвика 10  
 Скарбек Фридерик Флорьян 9, 10, 12,  
 14—16, 24, 66, 75, 123  
 — «Пан староста» 66  
 Скарбек Юзеф 274, 285  
 Скродзский Эугениуш 20  
 Скродзский Юзеф Кароль 60  
 Скрыбин А. Н. 188, 357, 359, 361  
 — «Прометей» 361  
 Славик Йозеф 159, 160, 163  
 Словацкий Юльош 1, 203, 205, 208,  
 209, 221—223, 229—231, 245,  
 262, 263, 276, 287, 298—300,  
 317, 318, 320—324, 326, 331, 340,  
 341, 350  
 — «Баллада» 45  
 — «В Швейцарии» 222  
 — «Выйдут сто рабочих» 340  
 — «Гимн» 205  
 — «К матери» 318  
 — «Коронационный заговор» 220  
 — «Кордиан» 229  
 — «Ксендз Марек» 300  
 — «Лилла Венеда» 320—322  
 — «Париж» 208  
 — «Песня девушки-казачки» 231  
 — «Поэма Пяста Дантышка обаде»  
 310  
 — «Путешествие на Восток» 203,  
 287  
 — «Разлука» 231  
 — «Серебряный сон Саломен» 300  
 — «Совиньский на Воле» 205  
 — «Украинская дума» 231  
 Сметана Бедржих 361, 362  
 Смоковский Винцентий 97  
 Снядецкий Ян 326  
 Собеский Ян 227  
 Собаньский Изыдор 297  
 Соболевский С. А. 262  
 Советов С. С. 66  
 Совиньская Катажина 205  
 Совиньский Войцех (Альбер) 186, 231  
 Совиньский Юзеф 205  
 Солива Карло 126, 144, 147—150,  
 285  
 Соллертинский И. И. 257  
 Соловцов А. А. 2, 76, 79, 107, 133,  
 137, 187, 215, 238, 241, 283, 290  
 Софроницкий В. В. 359  
 Спонтини Гаскаро 92—94  
 Стамати Камилла Мари 186  
 Стасов В. В. 360  
 — «О некоторых формах нынешней  
 музыки» 360  
 Стахович Михаил 69  
 Сташиц Станислав 6, 7, 9, 17

— «Предупреждение Польше» 17  
Стелловский Ф. Т. 358  
Стефани Юзеф 71  
Стефан Ян 21, 39, 70  
— «Мнимое чудо, или Краковяне и горцы» 21, 39, 70, 144  
Стирлинг Джейн 13—15, 278, 279, 304, 337, 338, 342, 347  
Страшевич Юзеф 205  
Струмилло Тадеуш 133  
Сутцо Е. Д. 291, 292, 333  
Сцегенный Петр 325  
Сыдов Бронислав Эдвард 5, 6, 13, 110, 167, 216  
Сю Эжен 209  
Тальберг Сигизмунд 162, 306  
Танеев С. И. 360  
Таньская Клементина 75  
Тарновский Станислав 167  
Татищев Д. П. 155  
Таузинг Карл 139  
Тимофеев Г. Н. 358  
Тихачек Йозеф 164  
Товяньский Анджей 297—300  
Томашевский Мечислав 2  
Томашек Вацлав Ян 37, 141  
Троц Михал Абрагам 16  
Тун-Гогенштейн Анна 221  
Тун-Гогенштейн Йозефина 221  
Турчиньский Юзеф 83, 236, 280  
Тыссовский Ян 325  
Ульрих Леон 42, 149  
Фалькон Мари Корнели 212  
Фейхт Иероним 85  
Ферман В. Э. 234  
Фетис Франсуа Жозеф 13, 14, 15, 186, 278  
Фибих Эденек 362  
Филд Джон 37, 56, 87, 131, 145, 153, 173, 182, 187, 190, 210, 234, 235, 328  
— Пятый концерт 43  
Фильх Карл 308  
Фогель Деодат Зыгмунт 60  
Фонтана Юльян 49, 91, 107, 108, 111, 217, 236, 237, 243, 265, 266, 273, 278, 280, 285, 294—298, 332, 333, 336—338, 347  
Франком Огюст 279, 302, 307, 327, 335, 338, 347  
Франс Анатолий (Тибо Жак Анатоль) 47, 183

Фредро Александр 69  
Фрейер Август 158  
Фридрих-Август 11  
Фридрих-Вильгельм III 11

Хабенек Франсуа Антуан 213  
Хибиньский Адольф 193  
Хлопицкий Юзеф 156, 157, 169  
Хоминьский Юзеф 76, 79, 246, 247, 271, 272, 311, 312, 329, 330  
Хормайр Йозеф 52, 120  
Христианович Н. Ф. 289, 291, 360  
Хшановский Витольд 216  
Хшановский Войцех 166  
Хэди Артур 74, 110, 178, 179, 188, 191, 192, 212, 240, 279, 294, 308, 309, 315  
Хэмингуэй Эрнест 333  
— «Старик и море» 333

Цезарь Кай Юлий 228  
Целиньский Владислав 115  
Целиньский Марцелий 115  
Цельтер Карл Фридрих 94  
Цехомская Лаура 25  
Цехомская (Енджеевич) Людвика 344, 345, 347  
Циммерман Пьер Жозеф Гийом 209  
Цихоцкий Юзеф 113  
Цыбульский Ян Юзеф 25

Чайковский П. И. 133, 237, 360  
— «Un poco di Chopin» 360  
Чарторьская Марцелина 279, 341, 344, 346, 352  
Чарторьский Адам Ежий 157, 207, 229, 347  
Чарторьский Владислав 341  
Черни Карл 116, 123, 125, 147, 162, 163, 182  
Чернышева Е. Н. 334  
Чимароза Доменико 93  
— «Тайный брак» 93  
Чосновская Лаура 331  
Чьямпи Себастьяно 58

Шаликов П. И. 87  
Шевырев С. П. 262  
Шекспир Уильям 52  
Шемиот Винцентий 97  
Шереметева Е. 305, 334

- Шимановская Мария 2, 24, 29, 37—39, 41, 56, 57, 61, 77, 82, 87, 88, 90, 95, 96, 102, 111, 141, 144, 145, 168, 173, 174, 177, 181, 183, 189, 190, 194, 195, 197, 233, 238, 244, 245, 260, 328, 350
- «Альпухара» 96, 174
  - «Видия» 96, 97
  - «Дума о Михале Глиньском» 29
  - «24 мазурки» 41
  - Ноктюрн си-бемоль мажор 174
  - «Песня из башни» 96
  - «Свитезянка» 238
  - «18 танцев для фортепьяно» 39
  - «Три песни» 195
  - «Ян Альбрехт» 29
  - «Le migstige» 96, 174
- Шимановский Кароль 150
- Шкроуп Франтишек 257
- Шлезингер Генрик 236
- Шлезингер Мориц Адольф 171
- Шнабель (Каленский) Болеслав 152, 362
- Шоп Николай 4
- Шопен (Енджеевич) Людвика Марьянна 12, 20, 25, 38, 61, 109, 131, 159—161, 164, 183, 220, 258, 259, 279, 285, 307, 315, 332, 341, 342, 344, 346, 347
- Шопен Николай (Никола) 3—6, 8—10, 12—18, 22, 24, 26, 29, 31, 32, 34, 37, 40, 46, 63, 131, 146, 150, 151, 157, 183, 189, 213—215, 220, 221, 285, 307
- Шопен (Кшижановская) Текла Юстына 10, 14, 16, 17, 19, 131, 151, 285
- Шопен Франсуа 3, 4
- Шопен Эмилия 17, 61, 75, 90, 109, 139, 167, 307
- Шопен (Барциньская) Юстына Изабелла 17, 109, 131, 220, 221, 223, 236, 307, 333, 341, 344, 345
- Шоу Бернард 121
- Шпильчинский Станислав 2, 342
- Шпор Людвиг 37, 125
- «Фауст» 125
- Штепель Франц Давид Кристоф 57
- Штолле Антоний 37
- Штраус Иоганн-старший 162
- Штруп Н. М. 362
- Шульц Марцеллий Антоний 95
- уберт Франц 103, 115, 206, 212, 213, 328
- Шуман Роберт 44, 51, 79, 102, 104, 109, 129, 131, 137, 177, 186, 188, 191, 192, 217, 223, 224—226, 234, 239, 250, 255, 256, 262, 273, 274, 277, 282, 291—294, 301, 308, 309, 328, 329
- «Карнавал» 224, 225
  - Соната фа-диез минор 223, 234, 309
- Шуппанциг Игнаций 116
- Щепаньская Мария 193
- Эльслер Фанни 164
- Эльслер Эмилия 80, 111, 112, 142
- Эльслер Юзеф 11, 21—23, 25, 27—30, 35—37, 63, 65, 70, 71, 75—78, 80, 87, 92, 99, 101, 102, 105, 111, 115, 119, 120, 127, 143, 144, 151—153, 158, 159, 161—164, 169, 170, 182—184, 187, 189, 194, 207, 214, 257—259, 278, 285, 350
- «Андромеда» 11
  - «Дума Луидгарды» 29, 194
  - «Дума о Стефане Потоцком» 194
  - «Жертвоприношение Авраама» 35
  - «Кантата для мужских голосов с аккомпанементом гитары» (в честь Шопена) 152
  - «Король Локетек» 27, 35, 36, 101, 105
  - «Лешек Белый» 29, 35, 36, 105, 144, 194
  - «Марш авангарда польской армии» 169
  - «Петр Великий» 285
  - «Семь раз один» 23, 182
  - Симфония си-бемоль мажор (ор. 17) 105
  - Соната ре мажор для скрипки и фортепьяно 78
  - Соната си-бемоль мажор для фортепьяно в 4 руки 78
  - Соната ми-бемоль мажор (ор. 10, № 3) 105
  - «Триумф Евангелия» 285
  - «Триумфальный марш» 27
  - «Ягелло в Тенчине» 35, 36, 41
  - «Mazurek» 41
  - «Rondo à la Krakowiak» 56
  - «Rondo à la Mazurek» 41, 56

Энгельс Фридрих 166, 323, 324, 335,  
336  
— «Манифест Коммунистической  
партии» (с К. Марксом) 335  
Эренберг Густав 169  
Эрнст Генрих 212  
Эрскайн Кэтрин 338  
Эскюдье Леон 301  
Эсхил 286

Яблоновский Антоний 60  
Яворек (Явурек) Йозеф 37, 122

Яжембский Адам 350  
Яначек Леош 362  
Янишевский Ян 336  
Янота Наталия 279, 281  
Яроцинский Стефан 88  
Яроцкий Феликс Павел 91, 92, 94,  
95  
Ясиньский Якуб 26, 28  
Яхимецкий Эдзислав 25, 31, 76, 78,  
85, 103—105, 107, 111, 139, 173,  
231, 236, 238, 267, 278, 279,  
320, 330

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА

- Баллада соль минор (Первая, ор. 23)  
159, 170, 190—198, 202, 206,  
208, 215, 224, 226, 238, 239,  
257, 289
- Баллада фа мажор (Вторая, ор. 38)  
191, 195, 206, 237—241, 266,  
289, 301, 303
- Баллада ля-бемоль мажор (Третья,  
ор. 47) 286, 289—291, 293, 302
- Баллада фа минор (Четвертая, ор.  
52) 289—291, 302
- Баркарола фа-диез мажор (ор. 60)  
256, 316, 318—320, 324, 335
- Болеро до мажор (ор. 19) 215, 217
- Большой блестящий вальс ми-бемоль  
мажор (ор. 18) 215, 216
- Большой блестящий вальс ля-бемоль  
мажор (ор. 34, № 1) 221
- Вальс ля-минор (ор. 34, № 2) 215,  
216
- Вальс до-диез минор (ор. 64, № 2)  
330, 332
- Вальс ля-бемоль мажор (ор. 64, № 3)  
330, 331
- Вальс фа минор (ор. 69, № 1) 222
- Вальс си минор (ор. 69, № 2) 108
- Вальс ре-бемоль мажор (ор. 70,  
№ 3) 108, 126, 143, 335
- Вальс ля-бемоль мажор 80
- Вальс ми-бемоль мажор 80, 81
- Вальс ми мажор 108
- Вальс си мажор 331
- Вариации ми мажор 55
- Вариации фа мажор для фортепьяно  
в 4 руки 71
- Вариации на тему Моцарта из оперы  
«Дон-Жуан» (ор. 2) 57, 80, 116,  
117, 120, 121, 147, 148, 186
- Вариации для флейты и фортепьяно  
113
- Блестящие вариации на тему Герольда  
и Галеви (ор. 12) 57, 215
- Колыбельная («Варианты») ре-бемоль  
мажор (ор. 57) 304—306, 315,  
316, 318
- Контрданс соль-бемоль мажор 80, 83
- Концерт ми минор (Первый, ор. 11)  
138—141, 145, 149, 164, 165,  
171, 182, 183, 186, 211, 213,  
215, 308
- Концерт фа минор (Второй, ор. 21)  
126, 127, 131—133, 135—145,  
149, 152, 155, 160, 186, 211, 215,  
220
- Листок из альбома ми мажор 304,  
305, 334
- Мазурка до-диез минор (ор. 6, № 2)  
172, 200
- Мазурка ми мажор (ор. 6, № 3) 200
- Мазурка ми-бемоль минор (ор. 6,  
№ 4) 172
- Мазурка фа минор (ор. 7, № 3) 172,  
173, 200
- Мазурка ля-бемоль мажор (ор. 7,  
№ 4) 47, 49
- Мазурка до мажор (ор. 7, № 5)  
171, 172
- Мазурка ля минор (ор. 17, № 4) 47,  
49, 79
- Мазурка соль минор (ор. 24, № 1)  
199
- Мазурка ля-бемоль мажор (ор. 24,  
№ 3) 198, 199
- Мазурка ре-бемоль мажор (ор. 30,  
№ 3) 199
- Мазурка соль-диез минор (ор. 33,  
№ 1) 198
- Мазурка си минор (ор. 33, № 4) 198
- Мазурка до-диез минор (ор. 41, № 1)  
199, 200
- Мазурка ми минор (ор. 41, № 2) 266
- Мазурка ля минор (ор. 43) 295, 296
- Мазурка ля минор (ор. 59, № 1)  
316, 317

- Мазурка си мажор (ор. 63, № 1) 331, 332  
 Мазурка фа минор (ор. 63, № 2) 332  
 Мазурка до-диез минор (ор. 63, № 3) 332  
 Мазурка соль минор (ор. 67, № 2) 331  
 Мазурка ля минор (ор. 67, № 4) 331—333  
 Мазурка до мажор (ор. 68, № 1) 106  
 Мазурка ля минор (ор. 68, № 2) 81, 83  
 Мазурка фа мажор (ор. 68, № 3) 106  
 Мазурка фа минор (ор. 68, № 4) 331—333  
 Мазурка ре мажор 25, 32  
 Мазурка си-бемоль мажор 25, 54, 55  
 Мазурка соль мажор 25, 54  
 Мазурка ля-бемоль мажор (из альбома Марии Шимановской) 197  
 Мазурка ля минор (посвященная Эмилю Гайару) 294, 295  
 Мазурка ля минор 296  
 Ноктюрн си-бемоль минор (ор. 9, № 1) 174, 175  
 Ноктюрн ми-бемоль мажор (ор. 9, № 2) 174, 223  
 Ноктюрн си мажор (ор. 9, № 3) 175  
 Ноктюрн фа-диез мажор (ор. 15, № 2) 176, 361  
 Ноктюрн до-диез минор (ор. 27, № 1) 231, 232, 234  
 Ноктюрн ре-бемоль мажор (ор. 27, № 2) 232, 233  
 Ноктюрн си мажор (ор. 32, № 1) 232—234  
 Ноктюрн ля-бемоль мажор (ор. 32, № 2) 233  
 Ноктюрн соль минор (ор. 37, № 1) 257  
 Ноктюрн соль мажор (ор. 37, № 2) 257  
 Ноктюрн фа минор (ор. 55, № 1) 304  
 Ноктюрн ми-бемоль мажор (ор. 55, № 2) 304, 305  
 Ноктюрн си мажор (ор. 62, № 1) 326  
 Ноктюрн ми мажор (ор. 62, № 2) 326  
 Ноктюрн ми минор (ор. 72, № 1) 81, 82, 174  
 Ноктюрн до минор 81  
 Ноктюрн до-диез минор 132  
 Песни:  
 — «Весна» 237  
 — «Вестница» 142  
 — «Воин» 142  
 — «Где любит» 110  
 — «Гулянка» 142  
 — «Двойная смерть» 318  
 — «Желание» 110, 126, 132  
 — «Жених» 159  
 — «Печальная река» 159  
 — «Колечко» 235, 236  
 — «Летит листва с дерева» 236  
 — «Литовская песенка» 159  
 — «Мелодия» 331  
 — «Могильная песня» 236  
 — «Моя баловница» 237  
 — «Плач ребенка» 326  
 — «Пригожий парень» 294  
 — «Прочь с моих глаз» 142, 237  
 — «Чары» 142  
 Большой блестящий полонез с *Andante spianato* (ор. 22) 141, 142, 200—202, 213, 215  
 Полонез до-диез минор (ор. 26, № 1) 202  
 Полонез ми-бемоль минор (ор. 26, № 2) 202, 203  
 Полонез ля мажор (ор. 40, № 1) 243, 244, 257, 301  
 Полонез до минор (ор. 40, № 2) 244, 267, 286  
 Полонез фа-диез минор (ор. 44) 286—289  
 Полонез ля-бемоль мажор (ор. 53) 288, 302  
 Полонез-фантазия ля-бемоль мажор (ор. 61) 316, 320—323  
 Полонез ре-минор (ор. 71, № 1) 81  
 Полонез си-бемоль мажор (ор. 71, № 2) 86  
 Полонез фа минор (ор. 71, № 3) 107, 129  
 Полонез соль-диез минор 25  
 Полонез си-бемоль мажор 25, 31  
 Полонез соль минор 24, 25, 31  
 Полонез ля-бемоль мажор 25, 32  
 Полонез си-бемоль минор («Прощай») 60, 71, 108  
 Полонез соль-бемоль мажор 107  
 Полонез до мажор для виолончели с фортепьяно 130, 163  
 Похоронный марш до минор (ор. 72, № 2) 108  
 Прелюдия до мажор (ор. 28, № 1) 248

- Прелюдия ля минор (ор. 28, № 2) 170, 246—250
- Прелюдия соль мажор (ор. 28, № 3) 250
- Прелюдия ми минор (ор. 28, № 4) 250, 346
- Прелюдия ре мажор (ор. 28, № 5) 250
- Прелюдия си минор (ор. 28, № 6) 251, 346
- Прелюдия ля мажор (ор. 28, № 7) 251, 356
- Прелюдия фа-диез минор (ор. 28, № 8) 250
- Прелюдия ми мажор (ор. 28, № 9) 251, 252, 257
- Прелюдия до-диез минор (ор. 28, № 10) 252
- Прелюдия си мажор (ор. 28, № 11) 357
- Прелюдия соль-диез минор (ор. 28, № 12) 252
- Прелюдия фа-диез мажор (ор. 28, № 13) 252, 254, 319
- Прелюдия ми-бемоль минор (ор. 28, № 14) 252, 254, 273, 357
- Прелюдия ре-бемоль мажор (ор. 28, № 15) 81, 253, 254, 302, 312
- Прелюдия до минор (ор. 28, № 20) 253, 254, 357
- Прелюдия соль минор (ор. 28, № 22) 254
- Прелюдия ре минор (ор. 28, № 24) 170, 246, 247, 254, 255, 257
- Прелюдия до-диез минор (ор. 45) 294, 303
- Прелюдия ля-бемоль мажор 246—248
- Рондо до минор для фортепьяно (ор. 1) 51—54, 71
- Рондо фа мажор (ор. 5) 71—74
- Большое концертное рондо для фортепьяно с оркестром (ор. 14) 84, 90, 116, 117, 120, 144, 215
- Рондо ми-бемоль мажор (ор. 16) 215, 216
- Рондо до мажор (ор. 73) 72, 75
- Скерцо си минор (Первое, ор. 20) 159, 170, 179—181, 215, 241
- Скерцо си-бемоль минор (Второе, ор. 31) 241—243, 256
- Скерцо до-диез минор (Третье, ор. 39) 241—243, 301, 361
- Скерцо ми-мажор (Четвертое, ор. 54) 302
- Соната до минор (Первая, ор. 4) 75, 77—80, 103, 116, 132
- Соната си-бемоль минор (Вторая, с похоронным маршем, ор. 35) 1, 136, 190, 197, 206, 252, 256, 266—274, 282, 283, 308—314, 353, 354, 359
- Соната си минор (Третья, ор. 58) 136, 308—315, 321, 353
- Соната соль минор для фортепьяно и виолончели (ор. 65) 316, 328—330, 335
- Тарантелла ля-бемоль мажор (ор. 43) 294, 295
- Трио соль минор для фортепьяно, скрипки и виолончели (ор. 8) 90, 103—106, 127, 130, 163, 171, 215
- Большая фантазия си-бемоль мажор на польские темы для фортепьяно и оркестром (ор. 13) 29, 85, 144, 149, 215
- Фантазия фа минор (ор. 49) 286, 291—293, 297, 317, 322, 333, 353
- Фантазия-экспромт до-диез минор (ор. 66) 80, 81, 217, 218, 243, 256
- Фуга ля минор 278—282
- Экосез ре мажор (ор. 72, № 3) 71
- Экосез соль мажор (ор. 72, № 4) 71
- Экосез ре-бемоль мажор (ор. 72, № 5) 71
- Экспромт ля-бемоль мажор (ор. 29) 256
- Экспромт фа-диез мажор (ор. 36) 256, 257, 302, 359
- Экспромт соль-бемоль мажор (ор. 51) 302, 303
- Этюд до мажор (ор. 10, № 1) 151, 177
- Этюд ля минор (ор. 10, № 2) 151, 176
- Этюд ми мажор (ор. 10, № 3) 176, 178
- Этюд до-диез минор (ор. 10, № 4) 176, 226
- Этюд «на черных клавишах» (ор. 10, № 5) 176, 177

- Этюд ми-бемоль минор (ор. 10, № 6)  
176, 178
- Этюд до мажор (ор. 10, № 7) 176
- Этюд фа мажор (ор. 10, № 8) 176
- Этюд фа минор (ор. 10, № 9) 176
- Этюд ми-бемоль мажор (ор. 10, № 11)  
176, 227
- Этюд до минор (ор. 10, № 12) 76,  
176, 178, 179, 180, 211, 226, 257
- Этюд ля-бемоль мажор (ор. 25, № 1)  
224, 225
- Этюд фа минор (ор. 25, № 2) 225
- Этюд фа мажор (ор. 25, № 3) 225
- Этюд ля минор (ор. 25, № 4) 226
- Этюд соль-диез минор (ор. 25, № 6)  
225
- Этюд до-диез минор (ор. 25, № 7)  
225
- Этюд ре-бемоль мажор (ор. 25, № 8)  
225
- Этюд си минор (ор. 25, № 10) 225,  
226
- Этюд ля минор (ор. 25, № 11) 257
- Этюд фа минор 277
- Этюд ре-бемоль мажор 278
- Этюд ля-бемоль мажор 278, 303
- Allegro de Concert (ор. 46) 293, 294
- Andante dolente 75
- Lento con gran espressione 160, 235
- «Souvenir de Paganini» 100

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ДЕТСТВО	13
В ВАРШАВСКОЙ ГЛАВНОЙ ШКОЛЕ МУЗЫКИ	65
ПОЕЗДКИ В ВЕНУ И ПРАГУ. ПРОЩАНИЕ С РОДИНОЙ	115
ПЕРВЫЕ ГОДЫ НА ЧУЖБИНЕ	153
ГОДЫ СОЗДАНИЯ ПЕРВЫХ ДВУХ БАЛЛАД, ПРЕЛЮДИИ И ВТОРОЙ СОНАТЫ	191
ПОСЛЕДНИЕ БАЛЛАДЫ, СОНАТЫ, БОЛЬШИЕ ПОЛОНЕЗЫ И ФАНТАЗИЯ	285
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ	315
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	349
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ	364
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА	376

*Игорь Федорович Бэлза*

### ШОПЕН

Утверждено к печати *Научным советом по истории мировой культуры  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *О. К. Логинова*

Художник *Б. И. Астафьев*

Технические редакторы *А. П. Гусева, В. В. Тарасова*

Сдано в набор 18/VIII 1967 г. Подписано к печати 24/I 1968 г.

Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага № 2. Усл. печ. л. 24,1. Уч.-изд. л. 26,4

Тираж 30 000 экз. Тип. зак. 3486 Т-01545 Цена 1 р. 83 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10