

ШОПЕН



Я. У. Вашикевич



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

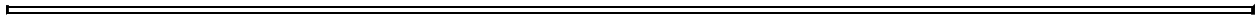
Шопен (Chopin) Фридерик Францишек [22.2 (по др. сведениям, 1.3).1810, Желязова Воля, близ Варшавы, — 17.10.1849, Париж], польский композитор и пианист. Сын французского эмигранта Никола Ш., участника Польского восстания 1794, и польки Ю. Кшижановской. Первые уроки игры на фортепьяно получил у сестры — Людвика Ш. С 1816 учился у чешского пианиста и композитора В. Живного в Варшаве. Пианистическое и композиторское дарование Ш. проявил очень рано: в 1817 написал 2 полонеза в духе М. К. Огиньского, в 1818 впервые выступил публично. На основе национальных танцев он создавал и поэтичные фортепьянные миниатюры, и большие концертные пьесы с оркестром, насыщая их чертами поэмности. На родине он начал также писать песни на слова польских поэтов; из нескольких десятков сохранились лишь 19 (опубликованы посмертно).

- [Ярослав Ивашкевич](#)
 - [ОТ АВТОРА](#)
 - [I](#)
 - [II](#)
 - [III](#)
 - [IV](#)
 - [V](#)
 - [VI](#)
 - [VII](#)
 - [VIII](#)
 - [IX](#)
 - [X](#)
 - [XI](#)
 - [XI](#)
 - [XIII](#)
 - [XIV](#)
 - [XV](#)
 - [XVI](#)
 - [СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА](#)
 - [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)

- [1](#)
- [2](#)
- [3](#)
- [4](#)
- [5](#)
- [6](#)
- [7](#)
- [8](#)
- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)

- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)

- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)



Ярослав Ивашкевич ШОПЕН

*ДОЧЕРЯМ МОИМ МАРИИ И ТЕРЕЗЕ
ПОСВЯЩАЮ Я ЭТУ КНИГУ*

Я. И.

ОТ АВТОРА

Моя новая, третья уже, книга о Шопене не претендует на научность. Это облеченное в литературную форму изложение моих знаний и моих догадок о Шопене. Пожалуй, лишь в нескольких местах работы, например в начале и в самом ее конце, эти догадки превращаются в нечто напоминающее беллетристические сценки. В остальном она ограничивается сообщением фактов. Хотя написанию этого скромного труда и предшествовало изучение довольно-таки обильной литературы, в работе над книгой я старался забывать о прочитанном. Зато я весьма настойчиво пытался расшифровать смысл того, о чем сам Шопен рассказывает нам в своих письмах. В этом мне помогали и современники Шопена, писавшие ему и о нем. Годы, прошедшие со дня смерти нашего великого музыканта, наложили досадные наслоения легенд и недоразумений на его биографию и на оценку его творчества. Разделяя мнение Теофиля Квятковского, что «Шопен был чист как слеза», я старался очистить от этих напластований его жизнь и творчество. По мере освобождения от наносного проступает чрезвычайно четкий профиль художника: благородство его личности, его необычайная бескомпромиссность и целенаправленность почти не знают себе равных. Мне хотелось еще раз напомнить читателю о необыкновенных чертах характера этого человека и в то же время поразмыслить о судьбах его творчества. Сознаюсь, что не меньшим соблазном, заставившим меня приняться за эту книгу, было желание побыть с Шопеном, желание говорить с ним, отвечать на вопросы, которые он задает. Вот так — из переплетения личных и объективных причин — родилась эта книга, которая не претендует быть отнесенной ни к разряду монографий, ни к разряду научных исследований. Книга эта детище моей любви к искусству Шопена и его неповторимому «я», моего желания поделиться этим всесильным чувством с читателями.

Порою из-за мелких происшествии проливаются целые моря чернил.

Когда викарий броховского прихода под Сохачевом на второй день пасхи воротился в свой храм с крестин, которые свершились в Желязовой Воле, и принялся списывать метрику только что окрещенного младенца, он и не ведал, какие последствия возымеет его рассеянность.

— А когда пришло на свет это дитя? — спросил он органиста.

— А я почем знаю? — ответствовал тот. — Говорили, два месяца ему.

Органист был уже изрядно под хмельком: отец новорожденного, как истый француз, знал толк в вине.

— Так, — задумался ксендз, — два месяца? Стало быть, родился он двадцать третьего февраля. Пиши-ка, любезный, двадцать третьего февраля.

— Ну, а может, мальцу этому и не полных два месяца?

— Тогда пиши: двадцать второго февраля.

— Верно, — проговорил органист и принялся писать, вслух повторяя то, что выходило из-под его пера: «Я, вышепоименованный (Юзеф Моравский, викарий броховский), исполнил обряд крещения младенца (...), урожденного Вельможным Миколаем (...)».

— Как эта фамилия пишется? — спросил он у ксендза.

— А бог его ведает! Не дворянская это фамилия какая-то. Пиши, как знаешь.

— «Сына папа Хоппена...»^[1] Нетрудно вообразить себе такую вот сценку в ризнице старого броховского костела-крепости с башнями, и можно предположить, что именно так оно и было. А сколько потом препирались по поводу этой даты, сколько понаговорили и понаписали! Но откуда же было знать ксендзу, что крестил он величайшего, знаменитейшего польского музыканта, день рождения которого на долгие годы станет для всех поляков датой очень важной?

В действительности Фридерик Францишек Шопен родился скорее всего 1 марта 1810 года, по крайней мере сам Шопен несколько раз подтверждал это; то же самое число упоминает в письме и его мать, а ей-то, пожалуй, лучше всех следовало знать это. Решающим в этом вопросе является, на мой взгляд, замечание Джейн Стирлинг в ее письме к Людвике Енджеевич, написанном 1 марта 1851 года. Мисс Стирлинг, говоря о посещении в этот день кладбища Пер-Лашез, добавляет: «Мы принесли

сюда цветы. О сегодняшней годовщине никто не знает, и я радуюсь этому. Он как-то сказал мне: «Только моя мама, то есть моя семья, хозяйка пансионата (?), да вы знаете день моего рождения, и вы о нем вспомните...» (Текст весьма труден для перевода из-за скверного французского языка мисс Стирлинг.)

Подобные ошибки при списывании метрик случались очень часто. Одной из причин их было то, что крестины происходили в частных домах, а ведший книги органист составлял у себя в приходе нужный документ и вписывал новорожденного в приходские книги уже задним числом. При этом совершалось множество ошибок. Автор этих строк также стал жертвой подобной ошибки, из которой он не может выпутаться и по сей день и которая до сих пор бывает для него причиной неожиданных трудностей. Предостережением от подобных ошибок должен был послужить декрет, который лишь в двадцатых годах нашего столетия вменил в обязанность крестить детей только в костелах. В народной Польше новорожденного необходимо регистрировать в течение недели после его появления на свет. Можно надеяться, что будущий Шопен — а пусть их будет как можно больше — избежит, всех этих хлопот, а биографы родившихся сегодня великих людей не станут вести бесполезные споры, вроде тех, какими сопровождается установление дня рождения Шопена или Бетховена.

Однако если вопрос о дне, в который родился Шопен — 22 февраля или 1 марта, — не имеет особого значения, то год его рождения принадлежит весьма знаменательной эпохе. Это был период, когда звезда наполеоновской славы стояла в апогее, период, предварявший эпоху разочарований. В те годы рождалась великая армия романтиков второго поколения, тех, кто обманутся в своих надеждах, пережив 1830 и 1848 годы. Тогда родились Шуман, Лист, Вагнер^[2], Словацкий^[3], Красинский. Неповторимая плеяда гениев. Эпоха эта в весьма сильной степени сказалась на формировании личности Шопена, она вылепила его характер и одарила его гем единственным звучанием, звучанием мощи и печали, по которому так легко распознать любое его произведение.

Детство и молодость Шопена привыкли связывать с Желязовой Волей и с ее мазовецким пейзажем. Со спокойной Утратой, которая тут протекает, с вербами по дороге в Сухачев, с равниной, над которой возвышаются округлые башни броховского храма. Забывают, что чуть ли не полугодовалого Шопена перевели, а точнее говоря, перевезли в Варшаву, и с тех пор судьба его вплоть до двадцать первого года жизни связана со столицей Польши. Если уж говорить о его деревенских привязанностях к

родной земле, то они, как мы заметим, в большинстве своем обращены к Куявам и даже к Поморью. Куявы играют особую роль в жизни нашего музыканта. Отсюда родом была его мать, от нее наверняка слышал он первые куявяки, эти самые польские мелодии, полные сладкой внутренней мощи и грусти, воспевающие долю крестьянина нищих, безлесных, равнинных окраин нашей отчизны. На Куявы он приезжал на каникулы, на те памятные каникулы, после которых он возвращался, запасшись здоровьем, хорошим настроением и уж, конечно же, песенками. Впрочем, знал он и Мазовию и Ловицкие и Любельские земли. Бывал он у Марыльских в Пенчицах, в том самом, наверное, дворе, который и сегодня можно увидеть из вагона гродзинской электрички между Регулами и Творками, во дворе, утопающем, словно в букете, в гуще старых деревьев. Бывал он у пани Прушак в отлично благоустроенных Санниках, за Сохачевом, за Бзурой, бывал у Титуса Войцеховского в Потужине, где его очаровала береза, стоящая под окнами. Он знал всю Польшу.

Но прежде всего — со дня переезда его родителей из Желязовой Воли и до последнего мгновения своего пребывания на родине — был он варшавянином. Если он и называл себя «темным мазуром», то думая о Варшаве как о столице Мазовии. Я сказал бы даже больше, до копыта своих дней Шопен оставался не только поляком, но именно варшавянином, как это и отметин в некрологе Норвид^[4]. У него были все положительные качества, присущие жителям Варшавы. Отрицательных немного. Как известно, варшавяне не всегда пользуются доброй славой у своих земляков из других частей Польши. О них говорят «пустомеля варшавский». Вот этой-то черты не было у Шопена и в помине. Не говоря уже о его творчестве, где весь материал так благороден, где нет ни одного фальшивого такта, в личной жизни, в письмах, в отношении к себе и своему искусству Шопен ни на шаг не становится пустомелей.

Но юмор и эта способность увидеть во всем что-нибудь хорошее или забавное у него варшавские. Отношение к людям тоже. Ни Тальберг, ни другие дутые величины не обманут его; он не из тех, кто даст провести себя воспроизводимыми педалью пиано или бриллиантовыми запонками. Надуть его нелегко, и в этом отношении он настоящий варшавянин. Но не только в этом. Он был им и в гораздо более значительных и серьезных делах. Варшава воспитывала его между десятым и тридцатым годами XIX столетия, в эпоху «бури и натиска», в эпоху зарождения революционных и демократических тенденций, в эпоху усиления патриотических настроений и все более сознательных раздумий о путях освобождения родины, о борьбе во всем мире за социальную и политическую справедливость. Его

воспитывала Варшава, наполненная шумом кафе и лязгом припрятанного оружия. Его воспитывала Варшава провинциальная, униженная, полная разящих контрастов, но всегда живая, остро реагирующая на всякое происшествие и о каждом событии имеющая свое собственное, независимое суждение. Шопен не был политиком и не очень то разбирался в происходящем вокруг. Но его восприимчивое сердце поляка и художника впитывало эти настроения, его душа ощущала их, его художественная интуиция помогала их разгадывать.

Точно так же чувствовал он и атмосферу, царившую в Европе, а в его романтическом творчестве отразились и всеобщие европейские настроения, сотрясавшие те удивительные десятилетия великого века. Само давление этой атмосферы заставило Шопена стать выразителем тех настроений — временных, преходящих, которые он сумел превратить в вечные и общечеловеческие. Посредником между Шопеном и огромным миром, его идеями была Варшава. Посредником между ним и Варшавой был его родной дом. Стоит внимательно присмотреться к этому необычайному дому. Ведь он во многом предопределил судьбу Шопена и судьбу его музыки.

В существующих исследованиях о Шопене слишком мало внимания уделяется тому, как формировались характер ум и чувства этого незаурядного человека. Слишком часто Шопен появляется в книгах, словно Минерва из головы Зевса, человеком вполне зрелым. Конечно же, это был чрезвычайно рано созревший гений, но ведь его формировали дом, школа, варшавская среда. Наконец, и стиль музыки Шопена не был только его собственным стилем, хотя с детских лет, как он писал Эльснеру^[5], его преследовала «мысль о создании себе нового мира», но ведь для сотворения этого мира он пользовался материалами, известными уже и до него, заимствованными. Полными пригоршнями черпал он из произведения Гуммеля^[6], Фильда^[7], Марии Шимановской. Точно так же внутренний мир, мировоззрение и чувства его складывались из элементов, которые были сформированы окружением, обществом.

Я назвал дом Шопенов домом необычайным. Это один из немногих примеров, когда всех членов семьи связывали отношения прямо-таки необыкновенного взаимопонимания и взаимной привязанности. Тогда как Бетховен был вынужден сражаться с пьяницей отцом, а Бах, так рано осиротевший, был отдан на милость и немилость брата, Шопен был окружен в родном гнездышке любовью матери, отца и сестер. Хотя об этом и знает каждый исследователь Шопена, до сих пор семье Фридерика

уделяется мало внимания. Не хватает нам, например, более обширных работ о его сестрах. А ведь отношение Шопена к Людвике Енджеевич, наперснице его юности, свидетельнице его любви к Жорж Санд, свидетельнице его смерти, казалось бы, побуждает нас к тому, чтобы занятия личностью этой женщины. Если так много пишут о женах и любовницах великих людей, о их матерях, то почему же так мало говорят о их сестрах? Но именно характер сестер в решающей степени оказывал влияние на детские годы таких художников, как Шопен или Шимановский^[8].

Очень мало внимания уделяется также и родителям Шопена. Правда, благодаря тому, что было обнаружено юношеское письмо Миколая Шопена и точно установлено его происхождение, мы кое-что знаем об отце Фридерика, но все же еще чрезмерно мало. А ведь одно только изучение его писем к сыну дает нам обильный материал для характеристики его личности. О матери Шопена до последнего времени мы не знали ничего; кое-что о ее происхождении стало известно, когда была отыскана ее метрика, которая позволила, между прочим, точно установить и день ее рождения.

Несмотря на все эти недавно обнаруженные документы, судьба отца Фридерика, Миколая Шопена, во многом для нас не ясна. Мы, правда, знаем, что родился он в деревеньке Маренвиль в Лотарингии (нынешний департамент Вогезы) в семье Франсиса и Маргариты, урожденной Дефлен. Мы знаем также, что деревенька Маренвиль была одним из имений Михала Паца^[9], польского вельможи, очутившегося в Лотарингии наверняка благодаря связям, соединявшим это княжество с Польшей, связям, начало которым положил король Лещинский^[10]. Так что молодой Миколай Шопен с самого детства попал в срез польских интересов. Еще мальчиком он приезжает в Польшу вместе с управляющим Михала Паца неким Адамом Вейдlichem. Здесь он занимается делами Пацов, по всей видимости, работает в конторе по управлению его поместьями. В 1790 году в письме из Варшавы к родителям он пишет, что недавно «должен был отправиться в Страсбург, дабы завершить упомянутые дела, поверенные паном Вейдlichem», но этому помешала разразившаяся французская революция. Видно, уже в девятнадцать лет он пользовался полнейшим доверием своего начальства, коли ему поручали денежные дела за границей. Вероятно, ко времени этой службы в конторе относится его знакомство с банковскими и финансовыми проблемами, появление интереса к ним. Его страсть к экономии, к чему он неоднократно и безуспешно призывал сына, можно с

несомненностью отнести на счет его французского происхождения.

Но этим и исчерпываются наши сведения о юности Миколая Шопена. Дальше начинаются одни только вопросительные знаки. Прежде всего откуда у Миколая Шопена та интеллектуальная культура, которая проявляется в письмах его к сыну? Откуда эти блестящие манеры и образованность, благодаря которым пансионат для мальчиков, открытый Шопенами, пользовался в Варшаве таким «реноме», а Фридерик был одним из самых воспитанных людей в Европе? То, что Миколай Шопен должен был каким-то образом получить образование уже в Польше, не подлежит ни малейшему сомнению. Достаточно сравнить французский язык его письма, написанного в 1790 году, с безошибочным, выработанным на образцах блестящей прозы XVIII века французским языком, которым он писал письма сыну сорок лет спустя. У него, видно, были выдающиеся лингвистические способности — довольно таки редкие у французов, — если впоследствии он смог стать преподавателем немецкого языка. Польским языком он овладел в совершенстве, и порой ему было легче писать по-польски, нежели по-французски. Пронизанный трогательной нежностью и беспокойством стихок, который он сложил по-польски для Фридерика, свидетельствует также о том, что он читывал польских поэтов XVI века и уж по крайней мере польские колядки, печатавшиеся в молитвенниках, поскольку в этом стихе он употребляет рифму «*piórem*» — «*juz wiem*». Ведь это, пожалуй, не назовешь пробой ассонанса и предвосхищением поэзии «скамандритов»^[11].

Но вопросы все еще продолжают и продолжают возникать. Почему Миколай, который в упоминавшемся письме к родителям страшится мобилизации во французскую армию и пишет, что, «будучи на чужой земле и потихоньку делая здесь свою карьеру (*moi petit chemin*), я глубоко сожалел бы, если бы пришлось *бросить* все ради того, чтобы сделаться солдатом, хотя бы даже и на родине», — почему он тремя годами позже вступает в ряды костюшковской инсurreкции и принимает участие в сражениях на Праге как солдат Килинского^[12]? Делает ли он это ради того самого опекуна Вейдлица, осыпавшего его ласками, — «*n'a que trop de bontés pour moi*»^[13] — или же им руководили патриотические чувства к вновь обретенной родине, которую он полюбил теперь уж на всю жизнь?

Если у нас возникает столько вопросов, когда речь заходит о внешних фактах жизни Миколая Шопена, то образ его мыслей и характер весьма отчетливо проступают в оставшихся после него письмах. Несмотря на свое происхождение — родился он в лотарингской деревне — и женитьбу на

польской дворянке, Миколай Шопен — типичным представителем буржуазии, той самой буржуазии, которая, победив во французской революции, на какое-то время становится движущей силой прогресса во всей Европе и оказывает в 1815–1848 годах решающее влияние на ее судьбы. Очутившись в Варшаве и будучи связан с польской буржуазией, Миколай Шопен превращается в такого же самого буржуа как и все остальные, случайно осевшие в Варшаве представители этого класса, который оказал столь сильное влияние на развитие нашей культуры. Недаром же одним из самых близких знакомых Шопенов и частым гостем в их салоне был Самуэль Богумил Линде^[14] — создатель словаря польского языка, типичный варшавский буржуа, такой же, как Кольберг или Эльснер.

Миколай Шопен, отличавшийся предельной ясностью ума, обладал способностью трезво оценивать людей, подмечать эгоистические и чисто материальные причины их поступков. Он умел примиряться с совершившимися фактами и приспосабливаться к новым условиям. Думается, Миколай скептически относился к религии, хотя он никогда откровенно не говорил об этих материях, видимо не желая обижать жену. Выдержка, правда неточная, из Вольтера со ссылкой на произведение («Кандид») указывает на источник этого скептицизма, а может, и формирования всего образа его мыслей. Деловитое, весьма скрупулезное отношение к денежным делам просто-напросто объясняется его характером. Умение экономить поразительно: из преподавательского заработка и доходов от открытого им пансиона он сумел выкроить двадцать тысяч рублей, отданных в долг — разумеется, навечно, без отдачи — его кумиру Михалу Скарбеку. Жена и дети любят его, но невозможно отделаться от впечатления, что в этих отношениях уважение берет верх над любовью. И жена и дети немножечко побаиваются суховатого папу. Пани Юстына берет займы и предпочитает не говорить об этом мужу; лучше уж она обратится к пребывающему так далеко на чужбине и сверх меры работающему сыну — дома она не признается в этом финансовом преступлении. Можно себе представить, как солидный выходец из Лотарингии относился к таким легкомысленным поступкам, как делание долгов, да еще без всякой надежды на то, что их удастся отдать.

Его культура, как и вся буржуазная культура, по определению Ипполита Тэна, основывалась на «доверии к собственному рассудку и на культе практицизма, дел совершенно определенных». Отсюда и его умение приспосабливаться.

Воспитанный XVIII веком, Миколай Шопен и в музыкальных вкусах оставался верным своей эпохе: как и Фридрих II, покровитель Баха и

творец прусского могущества, он игрывал на флейте. Удивления, однако, достойны его культура и интеллигентность, которые он выказал, оценив искусство сына, хотя оно, говоря строго, принадлежало уже совсем иной эпохе. Стало быть, Миколай Шопен не ограничивал свой умственный кругозор.

Разнообразные обстоятельства, казалось бы, позволяют сделать вывод, что отец Фридерика принадлежал к тогдашнему варшавскому масонству. По правде говоря, мало кто из выдающихся личностей эпохи «Польского королевства» не состоял в тайных сообществах. Шопен-отец наверняка принимал участие в собраниях кружков консервативного толка, поскольку политические его взгляды, которые он выражал в письмах сыну, отличаются совершеннейшим непониманием освободительного движения. Был ли сам Фридерик, масоном — этот вопрос остается открытым. Дружеские отношения с Войцехом Гжималой^[15], с парижским банкиром Лео, казалось бы, намекают на это.

Сильная индивидуальность старого Шопена, отличного к тому же педагога, сумевшего держать в руках вверенных его опеке панычей, господствовала в доме. Его изысканные манеры, сдержанность в проявлении чувств, его холодное самообладание особенно резко подчеркивались мягкостью хозяйки дома — матери Фридерика. Миколай ценил в ней эту способность к чувству, может быть даже ощущал, что ему недостает этого, о чем свидетельствуют отрывки из его писем. «Ты ведь знаешь ее чувствительность», — писал он Фридерiku о матери.

К сожалению, как мы уже вспоминали, из всей семьи Шопена о ней мы знаем менее всего, а следовало бы знать гораздо больше. Влияние матери на Фридерика должно было быть наиболее сильным и наиболее заметным. Недостаток сведений, которыми мы располагаем, происходит оттого, что ее отличала явная нелюбовь к писанию. Среди писем Миколая Шопена и сестер Фридерика сохранилось всего лишь несколько писем пани Юстыны. О том, что они не пропали, а вовсе не были написаны, свидетельствует то обстоятельство, что Миколай Шопен всегда говорит от ее имени, неоднократно приписывая в конце: «Мама твоя и я сердечно тебя обнимаем».

До недавнего времени мы даже не знали, где и когда она родилась. Говорилось только, что была она родственницей Скарбеков. Конечно же, она должна была быть родственницей, если уж Еугениуш и Юстына Скарбеки, ничем, кажется, более и не известные, держали ее над купелью, и даже в честь пани Скарбековой она получила имя, такое сентиментально-старомодное, заимствованное из XVIII века и заставляющее вспомнить

Карпинского^[16]. Вероятно, она была из обедневшей семьи, раз фамилия ее матери даже и не упоминается. Мы не знаем также, какая роль отводилась ей в доме пани Скарбек в Желязовой Воле, где она, по тем временам уже засидевшаяся в девках панна (двадцать четыре года!), обвенчалась с человеком, на одиннадцать лет ее старше, «с гувернером»-французом, что для дворянки считалось тогда несомненным мезальянсом. При этом уместно вспомнить, что пани Скарбек, в девичестве Фенгер, у которой «в нахлебницах» пребывала панна Юстына, сама была из буржуазной семьи, дочерью торуньского банкира, да вдобавок еще разведенная. Словом, все указывает на то, что это был брак по любви. Свидетельствует о том необыкновенное согласие, отличавшее их совместную жизнь, мягкость и гармония во взаимоотношениях обоих супругов и та сердечность, которая царила у их домашнего очага. Свидетельствует о том также и культ Желязовой Воли, места их первых встреч, и храма в Брохове, где они венчались. Когда выходила замуж Людвика, старшая их дочь, местом свершения обряда они выбрали именно этот храм. Люди, несчастливые в супружеской любви, не стремятся к тому, чтобы дети их входили в жизнь через те же самые, что и они, врата.

Фридерик был очень привязан к матери. Тереза Водзинская в одном письме к нему пишет: «...ты такой хороший сын». Пани Юстына заслужила эту любовь своей добротой и своей отзывчивостью. Как-то сын соседки Шопена, живший в том же, что и они, доме, уже будучи в эмиграции, добрался до Парижа. По просьбе матери Людвика пишет Фридрику, чтобы тот принял его у себя, потому что на чужбине так приятно встретить кого-нибудь из знакомых. Факт этот говорит о великой душевной деликатности пани Шопен, а также и о величайшем ее отвращении к перу, раз уж и в этом случае она не сама пишет сыну, а перепоручает дочери. Из дошедших до нас строчек самой пани Юстыны следует, что была она чрезвычайно религиозна, причем придерживалась старомодных представлений о религии. Кроме того, мы знаем, что она была музыкальна, играла на фортепьяно и прекрасно пела.

Несомненно, одной из самых неотложных задач наших исследователей Шопена должно стать детальнейшее изучение биографии матери нашего композитора, ее характеристика. Несмотря на бури, время от времени проносившиеся над нашей родиной, несмотря на страшные опустошения, которым подвергла последняя война шопеновские материалы, случается, обнаруживают еще бесценные документы, спасшиеся от огня. Достаточно сказать, что такие важнейшие документы, как метрическая запись о крещении пани Юстыны и письмо Миколая к родителям, отыскивались уже

после минувшей войны — это последнее, правда, во Франции, но ведь и Франция пережила немалые военные передраги, в особенности родные места пана Миколая.

Очень мало знаем мы и о сестрах Шопена. Его с ними связывала сердечная дружба, такие товарищеские отношения, взаимная привязанность и понимание, которые возможны лишь между любящими братьями и сестрами. Что-то схожее с той очаровательной атмосферой, которую сумел воссоздать лишь Толстой. Когда читаешь письма Шопена, его сестер, когда слышишь об их играх, спорах, театральных представлениях, невольно вспоминаешь молодых Ростовых из «Войны и мира», и это несмотря на все несходство нравов, на огромную разницу в сферах: там крупные магнаты-помещики, здесь скромные буржуа. Но та же культура, те же духовные запросы — французское воспитание — и до известной степени та же оторванность от действительности. Есть здесь даже своя Сонечка. Это Зуска, о которой Новачинский насочинял столько неправдоподобных сказок, очернив при этом старика Кольберга.

Зуска, по всей вероятности, была не прислугой, не деревенской девчонкой, а родственницей пани Юстыны, которая взяла ее в дом, чтобы та помогала вести хлопотливое, что и говорить, хозяйство пансионата для панычей. Шопен несколько раз вспоминает ее в своих письмах, но говорит он о ней всякий раз так же, как и о сестрах, чего он ни за что не делал бы, будь Зуска няней, мамкой, воспитательницей или кем-нибудь в этом роде.

Джейн Стирлинг, хорошо разбиравшаяся в семейных взаимоотношениях Шопенов, в письмах к Людвике называет Зуску «*tante Suzanne*» и, по-видимому, считает ее полноправным членом семьи, раз уж возлагает от ее имени венки на могилу Фридерика, точно так же, как она это сделала и от имени всех остальных.

Шопену незачем было учиться у Зуски деревенским песням. Ему для этого было достаточно Желязовой Воли. Шафарнии, Пенчиц, да, наконец, и сама пани Юстына, сидя за фортепьяно, наверняка пела не только деревенские песни, но и слободские и городские, варшавские, сентиментальные или патриотические, которые оказали на творчество Фрыцека [лакуна — отсутствуют страницы 20–21] учиться «на артиста» еще в течение трех лет. Это «так ушки видно» — выражение превосходное, достойное Фредры.

Эта очень интересная женщина, наперсница Шопена, с гордостью сообщает брату, что приписку в письме к родителям, предназначенную только для нее, она, не обращая внимания на родительский гнев, тотчас же замазала. А в другом, плохо сохранившемся письме она пишет: «Если будет

у тебя охота излить душу, вложи для меня отдельный листок [...]; строя догадки, не все умеют напасть на одну и ту же мысль, лучше будет, коли я буду знать одну правду...»

Может быть, она единственная и «знала правду» о Шопене.

Совсем иная, намного проще, Изабелла Барчинская. Выданная замуж за язвительного чиновника, о характере которого в неутешительных тонах сообщает Фридрику Феликс Водзинский, бездетная, немного измученная сухостью отца и вечными огорчениями пани Юстыны, она напишет однажды: «Хорошее настроение и наслаждения у нас редки». Одним только этим вздохом многое сказала бедная женщина о своей судьбе. После отъезда Фрыцека из Варшавы она так больше никогда его и не видела. Всегда она была словно на втором плане. Чувства ее ограничивались обожанием родителей, а в особенности брата и сестры. Музыкальная, она разучивала произведения брата «для себя». Как-то вспоминая об этой игре произведений брата, она написала: «Ну, да никто этого не слушает! только мы, ведь мы тебя любим; потому как я не для кого-нибудь, а вернее, не для хвастовства твои вещи учу, а только оттого, что ты мой брат и ничто и никто не отвечает так моей душе, как ты».

А как мало знаем мы о бедной Эмильке! Есть только один, да и какой же неважный ее портрет. В альбоме «Шопен на родине» приведено несколько ее детских писем. А ведь она и стихи писала и комедийки — и по-французски и по-польски. Чего бы только мы не дали сегодня за то, чтобы иметь сейчас какую-нибудь фотографию или рисунок сценки из тех пьесок, которые для родителей на именины разыгрывали Фрыцек с Эмилькой под аккомпанемент фортепьяно серьезной Людвики!

Но хотя мы и не знаем никаких подробностей об этих представлениях, известно все же, что Фридерик любил младшую сестренку; помечая письмо в годовщину ее смерти, он с грустью вспоминает Эмильку. Все это вместе взятое позволяет нам, однако, почувствовать обстановку в этом доме — мягкую, спокойную, по крайней мере недраматичную и очень буржуазную. Дом и семья придали детским и юношеским годам Шопена тот мягкий аромат счастья, ту теплоту, которых ему так недоставало потом в жизни.

В эту семью вошел новый человек, с которым, как пишет Эльснер, Шопен «через любимую Людвигу породнился», шурин его Каласант Енджеевич; потом входит еще один, Антоний Барчинский. Обоих знал Фридерик с детства, с ними его связывали приятельские, но не обязательно близкие отношения. Каласант — «le bon Calasante», как его называет Жорж Санд, — был более живой, более интересной фигурой. Он до известной степени был человеком развитым — в интеллектуальном и техническом

отношении. Барчинский, на долю которого выпала серьезная обязанность сообщить Шопену о кончине отца и описать его смерть, представляется человеком очень сухим, рассматривающим свои письма как чиновничьи реляции. Правда, письму его нельзя отказать в литературных достоинствах.

Однако же как далеко оно от драматического восклицания Людвики, написавшей мужу после смерти Фридерика: «О дражайший мой, его уж нет!»

II

Помимо семьи, первыми посредниками между Шопеном и миром были товарищи и друзья. Они расширяли его кругозор и прежде всего учили общению с людьми и знанию людей, у молодого художника порою просто поразительному. Встретился он с этими товарищами и друзьями очень рано, до того еще, как пошел в школу, благодаря тому, что по приезде в Варшаву из Желязовой Воли родители открыли пансионат для мальчиков, эдакую ученическую квартиру, поставленную на весьма широкую ногу. Тут давались уроки языков и музыки, говорили за столом по-французски, все велось «в чрезвычайно хорошем тоне», и считалось шиком помешать сыновей на жительство к «паньству Szopre»^[17]. Словом, что и говорить, был это пансионат для панычей, тем паче, что в таковом для своих сыновей нуждались лишь зажиточные сельские жители, ведь у сыновей буржуа родители были в городе, у них они и жили.

Потому-то детские, отроческие и юношеские связи Шопена были весьма односторонни и скорее льстили его снобистским настроениям. Но и они оказались не без выгоды для него, не без большой выгоды: ведь связи эти приводили к приглашениям на каникулы в деревню в Шафарнию, в Соколово, в Санники, а стало быть, к первым встречам с мазовецкой и куявской природой, встречам с простым людом, его искусством. Говоря по правде, связи эти завязывались «сверху», с высоты помещичьего крыльца, что существенно искажало перспективы и совершенно нарушало ориентацию в общественных проблемах, но ведь иной способ узнать простой люд, поглубже разобраться в его быте, иная дорога к нему были в тех условиях для Фридерика невозможны, Шопен был достаточно образован и восприимчив, чтобы почувствовать больше, нежели его ровесники-дворянчики, и понять больше их из того, что он видел. Следует обратить внимание на го обстоятельство, что среди молодых пансионеров не было настоящей аристократии, магнатерии. Все указывает на то, что в таких усадьбах, как Шафарния, вели простой образ жизни и связи с «деревней», с евреем-арендатором были самые непосредственные. Во всяком случае, без дружбы с Домусем Дзевановским не побывал бы Шопен на свадьбе в Бохенце, на дожинках в Оборове и не встретил бы в Нешаве молоденькой «Каталани», которая за три грошика пропела ему песенку о волке за горами. Не оценил бы его сельский арендатор, который твердил, что пан Шопен мог бы зарабатывать на еврейских свадьбах.

Все эти подробности известны нам из не оцененного еще документа — сохранившихся номеров «Курьера Шафарского», детской газетки, которую во время каникул редактировал Шопен. Газета эта, делавшаяся на манер «Курьера Варшавского», сообщает о новостях «внутренних» и «заграничных», которые прекрасно характеризуют атмосферу, царившую в доме Дзевановских, где жил Шопен. Зажиточный, но простой дом этот позволил Шопену с головой окунуться в жизнь тогдашней усадьбы. Хотя Шафарния, если судить по некоторым детям, походила скорее на «дворик» — небольшое имение, жизнь которого крепко-накрепко была связана со всем хозяйством и его перипетиями. Шопен вспоминает о хозяйках, дворовых девках и батраках. Здесь, несомненно, он самым непосредственным образом столкнулся с народной музыкой, заинтересовался ею, коли записывал слова и мелодию песен, бессознательно впитывал в себя эти куявки и грустные равнинные напевы безлесной Шафарнии. Отсюда же, наверное, берут начало «усадебные» мелодии, эхо которых то и дело слышится в шопеновских мазурках. Тут он, по-видимому, услышал и прекрасную напевную мелодию такой типичной для «двориков» песни «Немыслимое дело», которая спустя много-много лет стала основой, а кто знает, может, и программой Сонаты си минор, рожденной одиночеством и тоской.

Там пели и вполголоса напевали — панны Дзевановские, их ключницы, экономки, там услышал Шопен эти песни, которые были словно бы связующим звеном между художественными и народными напевами «Усадебные» песни шли в народ, а в народе зато рождались мелодии, звуками своими западали в память молодого Шопена и становились сокровищницей, из которой он черпал до конца дней своих, даже находясь на краю света, в далекой Шотландии.

В значительной степени пополняет кашу сведения о том, что привозил с собой Шопен с куявских каникул и насколько тесна была его связь с простым людом, письмо, о котором вспомнили только недавно: юношеское письмо Фрыцека, хранившееся в собрании епископа Годлевского и напечатанное лишь однажды в газете «Народная мысль» в апреле 1917 года в Петрограде. Письмо это нигде не перепечатывалось, его нет в собраниях писем Шопена, и, насколько я знаю, ни один биограф нашего артиста не использовал до сего времени его в своих работах. Если бы его читал Бела Барток^[18], он, конечно же, не рискнул бы утверждать, что Шопен не знал настоящей народной музыки и познакомился с ней в салонах.

Мы приводим здесь это письмо, которого стиль, подробности, темперамент, столь характерные для молодого Шопена, не дают никаких

оснований для сомнений в его подлинности. Судьба оригинала письма покуда неизвестна.

«Августа, 26 дн. 1825

Дражайшие Родители!

Я здоров, глотаю пилюльки, но их у меня уже немного, думаю о доме, и горько мне, что я на целые каникулы обречен не видаться с самыми дорогими мне людьми, но, задумываясь частенько над тем, что потом когда-нибудь не на месяц, а на длительнейшее время придется мне уехать из дому, я смотрю на эти дни, как на прелюдию к грядущему. Это душевная прелюдия, потому как музыкальную предстоит мне пропеть перед самым отъездом. Так и тут в Шафарнии пропою куранту^[19], когда буду ее покидать, может, уж так скоро я ее и не увижу, нет что-то у меня такой надежды [...], как в прошлый год. Но отбросивши сии сантименты, коими я в состоянии исписать целую страницу, возвратимся к позавчера, вчера, сегодня. В наизабавнейший, может, из всего моего пребывания в Шафарнии, позавчерашний день случилось два важных события. Во-первых: панна Людвика в добром здравии воротилась из Оборова в сопровождении самой пани Божевской с панной Теклой Божевской, во вторых, того же самого дня в двух деревнях праздновались дожинки^[20]. Сидели мы за ужином, доедали последнее блюдо, когда издали слышались фальшивые дисканты, а тут и хор из баб, в нос [...] гнусавящих, да из девок, на полтона выше чуть не во всю глотку немилосердно пищащих, составленный, в сопровождении одной только скрипки, да и то о трех струнах, которая после каждой пропеты строфы отзывалась сзади альтом. Оставивши компанию, мы с Домусем поднялись из-за стола, выбежали на двор, по которому не спеша все приближалась и приближалась толпа. Ясновельможная панна Агнешка Гузовская и ясновельможная панна Агнешка Туровская-Бонкевна (sic!) с венцами на головах напыщенно верховодили жницами, во главе коих шли замужние — ясновельможная пани Яськова и Мацькова — со снопами в руках. Ставши такую колонною пред самым двором, пропели они все куплеты, каждый кому-нибудь посвящая, а между прочим, два следующих куплета мне:

Кустик зеленый под окнами рос.
Наш варшавянин тощий, как пес
Смелым охотником заяц был ранен,
Больно уж прыткий наш варшавянин.

Поначалу я не знал, что это обо мне, потом, однако же, когда Яськова диктовала мне всю песенку, сказала, как дошла очередь до этих двух куплетов, что «теперь о пане».

Я догадался, что этот второй куплет выдумка девки, которую я несколькими часами ранее гонял по полю соломенным жгутом [...]. И, пропевши эту кантату, идут с венцами две вышеозначенные панны во двор к пану, а тем временем двое батраков с ведрами нечистой воды, подстерегавшие их под дверьми в сени, так преотлично обеих панн Агнешек [...] встретили, что у каждой из них с носа капало, а в сенях река разлилася; венки и снопы сложили, а Фрыц как припустит на скрипке, и на дворе все в пляс. Прекрасная была ночь, луна и звезды светили, однако же пришлось вынести две свечи, одну для водкой занятого управителя, другую же для Фрыца, который хоть и на трех струнах, но так шпарил, что иной и на четырех не сумел бы. Начались прыжки, вальс и оберек; дабы, однако, увлечь стоящих тихо и только ногами притопывавших парней, пошел я в первой паре вальса с панной Теклой, а потом с пани Дзевановской. А за тем так все разохотились, что до упаду во дворе отплясывали; я не зря говорю — до упаду, потому как несколько пар упали, когда первая босой ножкой о камешек зацепила. Было уже около одиннадцати, когда Фрыцова жена принесла контрабас, еще хуже скрипки, с одной-единственной струной. Дорвавшись до запыленного смычка, я так принялся басить, так загудел, что все сбежались поглазеть на двух Фрыцов, одного на скрипке пищащего, другого на однострунном, монокордичном, запыленном контрабасе пиликающего, покуда панна Людвика не закричала «ra-us!»; пора было возвращаться, пожелать спокойной ночи и отправляться спать. Так что вся компания разошлась, и со двора — в корчму, на гулянья, где и долго ли веселились, хорошо ли, нет, не знаю, потому как про то еще не расспрашивал. Очень мне было весело в тот вечер, и доволен я непомерно двумя случившимися обстоятельствами. Четвертой струны не было; что тут делать? откуда ее взять?.. Выхожу на двор, а тут пан Леон и Войтек нижайше похлопотать о струнах просят; ну, достал я у пана Дзев 9 ниток; дал им, скрутили они себе струны, но, к несчастью, судьбе угодно было, чтобы танцевали они под три струны, ибо только новую прикрутили, лопается квинта, заменить коею должна была только что скрученная. Во-вторых, панна Текла Божевская два раза со мною танцевала; по обычаю, много я говорил с нею, так что прозвали меня ее возлюбленным и женихом, покуда какой-то мужик не разъяснил ошибки, и потом уж называли даже меня по имени, а подмастерье портного, когда захотел танцевать в первой паре с пани Дзевановской, проговорил: «Теперь пан Шопе^[21] с сударыней».

В сегодняшнем письме обещал я прислать ясновельможную панну Марианну Куропатвянку, сестру славной Вероны Куропатвянки, которая вчера великую битву — граблями по лбу и толстощекому личику — с пани Кашубиной учинила; к счастью, в битве этой немного было понесено потерь... Так вот посылаю этот эстамп, удавшийся на редкость. Механика сегодня подвела, но сходство осталось. Сходства этого я не приписываю себе как художник, ослепленный величием творения своего, и, конечно, казалось мне поначалу, что я его не схватил, как тут проходивший по комнате Ясь, взглянув на портрет, который я рисовал, воскликнул: «Так ведь это точь-в-точь Куропатвянка». После мнения такого знатока, после подтверждения пани Франецкой да и кухонных девок также пришлось мне сознаться, что сходство совершенное. Завтра поутру мы едем в Тужно и не воротимся до самой среды, так что сомневаюсь, что напишу письмо для почты в среду, пусть же Людвика ожидает письма лишь через неделю.

Никакого вальса не посылаю, зато прилагаю еврейское письмо пана Хыжа из Голубя, писанное пану Юзефату, который, зная глубокую мою еврейскую эрудицию, прислал мне в подарок сей манускрипт. Он написан лучше, нежели тот, что в прошлый раз я прислал пану Войчицкому, но и непонятнее. Для облегчения понимания «podskiptum»^[22] манускрипта сообщаю, что «наказье» должно означать оказию. Долго я мучился, что же это за наказия такая, пока, наконец, заглянув в свой словарь, выведя этимологию, не догадался, что это должна быть оказия. Прошу спрятать и хранить столь драгоценное сокровище. Бялоблоцких, а также Выбран., не видел. — Со вчерашнего дня я стал здешним Христианином^[23] и уже начал ставить мост. Почти каждый день езжу в телеге. Книги спят, потому что погода прекрасная. Мошель в работе. Принял уже восемь ванн, последнюю чуть ли не один кипяток. Всех детей обнимаю сердечно. Маме и Папе ножки и ручки сердечно целую

наипреданнейший сын

Ф. Шопен.

Пану Войчицкому посылаю несколько датских слов, напр Kobler [...] картина, axbildinger — описание, Kiøbenhavn— Копенгаген.

Пану Живи., пану Ба... Люб... Ю..., Кольб., Матуш., Нов., Ц... и т. д. и т. д., мои поцелуи пани Диберт, панне Лещинской и т. д., всем».

Это письмо подтверждает некоторые чрезвычайно важные пункты наших рассуждений. Прежде всего оно позволяет сказать, что Шопен не только знал народную музыку и любил ее, но настолько проникся ею, что мог подыгрывать народным танцам. «Дорвавшись до запыленного смычка,

я так принялся басить, так загудел, что все сбежались поглазеть...» Такой важный факт оставался до сих пор не замеченным. А ведь участие Шопена в деревенских дожинках в роли музыканта — это незаурядная находка и для художников, и для кинематографистов, и для романистов.

Другая важная подробность — упоминание, что «Яськова потом диктовала мне всю песенку». Это говорит об особом интересе, который проявлял Шопен не только к мелодии народных песен, но и к их текстам, Короче говоря, подчиняясь, кстати, тогдашней моде, он записывал народные песни, на что до сих пор не обращалось внимания. А вспомнив о его близости с семейством Кольбергов (в этом же самом письме мы находим приветы Кольбергам), мы можем предположить, что влияние Шопена и его разговоры о богатстве нашей народной песни заставили Оскара^[24] обратить внимание на эти исчезающие сокровища. Если уж и не влияние Шопена, то, во всяком случае, разговоры в необычайно интересном обществе Кольбергов могли вызвать у обоих юношей эту любовь к национальному фольклору.

Приведенное письмо подтверждает и нашу догадку о том, что в детстве и юности Шопен был телосложения слабого: песенки на таких торжествах бьют обычно по самым чувствительным местам человека, которого они — правда, добродушно — высмеивают («В юности голос у меня был писклявый, и в Бышевах под Лодзью про меня пели: «Ах, на дворе стоит калина, голос у репетитора, как у дивчины».) Раз уж в песенке о Шопене говорилось, что он «тоший, как пес», значит это прямо-таки бросалось в глаза.

В этом письме поражает нас разносторонность пятнадцатилетнего паренька, свидетельствующая о его образованности и широте ума. Он пишет об эстампе, который он сделал с какой-то темпераментной девы не «как художник, ослепленный величием творения своего», а как карикатурист по призванию. Жаль, что так мало этих весьма схожих с оригиналами карикатур Шопена дошло до нас. Любовь к рисунку, любовь к театру свидетельствуют о чрезвычайной широте интересов нашего юноши.

Датские слова, записанные в постскрипту письма, также говорят о его любви к рисованию и наверняка были им списаны с какой-нибудь гравюры, представляющей собою вид Копенгагена. Неизвестно, кому мы обязаны ошибками в них, — самому ли Шопе ну или же издателям, неверно прочитавшим рукопись Шопена («Kobler» — это, конечно же, «Kobber», что значит не картина, а «гравюра»; «axbildinger» — это «afbildinger» — «f» легко принять в рукописи за «x». а это слово как раз и означает картину, портрет, реже — описание; слово «Kiøbenhavn» написано

правильно, по старой орфографии. Приведенные слова, несомненно, заимствованы из подписи под картинкой: «Гравюра, представляющая вид Копенгагена», или что-нибудь в этом роде) Мы видим, какие важные сведения можно почерпнуть из одного этого письма: они касаются не только интересов Шопена, но и образа жизни, который он вел, и прежде всего его друзей. Мы встречаем здесь и Яся Бялоблоцкого, и Домуса, и Кольбергов...

Дружба его с мальчиками, жившими у Шопенов, завязалась чуть ли не с колыбели. Милый, ласковый, шустрый ребенок, с младенческих лет льнувший к фортепьяно, должен был быть всеобщим любимцем. Мальчики не всегда проказничают, они порою очень привязываются к малышам, ухаживают за ними, даже нянчат их. А Фрыцек ведь наверняка был баловнем.

Профессор Тадеуш Зелинский^[25] учил меня отыскивать в мифах зерно правды, то ядрышко, вокруг которого накручиваются потом нити мифов. Таким несомненным мифом, даже мифом бродячим, была сказка о том, как игра Фридерика на фортепьяно успокаивала разбушевавшихся подопечных его отца. Но в мифе этом есть здоровое ядро: конечно же, красивый, очень одаренный, скажем гениальный, ребенок играл большую роль в пансионате Шопенов, и его присутствие благодатно отражалось на старших товарищах его забав.

К сожалению, воспитанники пана Миколая без охоты брались за перо. По большей части вырастали из них довольно-таки заурядные шляхтичи, люди весьма поверхностной культуры; два наиболее выдающихся из них, которые впоследствии стали зятьями хозяина пансионата (и его постоянными партнерами в вист), страдали хроническим отвращением к перу. Достаточно того, что никто (или почти никто) не оставил сколько-нибудь обширных воспоминаний о той эпохе, а некоторые детали, которые мы то тут, то там отыскиваем, либо наполовину, либо целиком фантастичны, вроде той байки о колыбельной.

Воссоздавая историю юношеской дружбы Шопена, мы обращаемся к письмам, которыми, начиная с самых малых лет, он засыпал своих любимцев. У нас мало писем его к Вилусю Кольбергу — сыну профессора Варшавского лицея, а дружба эта, должно быть, имела большое значение. Ничего не знаем мы и об отношении брата Вилуса, Оскара, к семейству Шопенов и к нашему юному композитору. А как бы хотелось отыскать какую-нибудь нить, связывающую великого собирателя народных песен с нашим Фридериком! Мы знаем отрицательные суждения Шопена о работах Оскара, но это относится скорее к его композициям, его «укладам»

народных песен, а не к принадлежащему векам собранию, которое наверняка встретило бы одобрение маэстро Фридерика.

К Домусю Дзевановскому и проведенным вместе с ним каникулам редактор «Курьера Шафарского» питал прямо таки слабость, что подтверждает хотя бы письмо Фридерика этому своему приятелю, написанное уже из Парижа. Но истинной «школой чувств» были для Фридерика его дружеские отношения со старшими учениками отца; мы знаем о двух таких друзьях, потому что судьба, исключительно благосклонная к нам в данном случае, сохранила почти нетронутыми письма Фридерика к ним.

Поразительна судьба писем Фридерика Шопена к Яну Бялоблочкому. Конфискованные царской жандармерией в доме его отца, когда адресат давно уже покоился в могиле, они вместе с другими бумагами были возвращены Советским правительством в соответствии с Рижским договором, случайно обнаружены в гряде старых бумажек и образцово изданы Станиславом Пересвет-Солтаном вместе с отысканным там же документом, в котором Миколай Шопен в первый и единственный раз вспоминает о деревеньке Ма ренвиль как о месте своего рождения. Они вынырнули из бумажного моря, из океана прошлого лишь на какой-нибудь десяток лет, чтобы сгореть вместе со всем архивом во время варшавского восстания в 1944 году. Великолепное издание сохранило для нас их содержание. Насколько же беднее были бы без них наши знания о юности Шопена! В них сохранилось еще так много от той искристой радости, которая отличала те годы жизни нашего композитора.

В этих письмах, темпераментных, сентиментальных, полных забавных подробностей («у меня новые штанишки из королевского корта...»), Шопен-подросток предстает перед нами блестящим юмором, умом, иронией, отличающимся умением характеризовать людей. Нас немножечко удивляет, что Шопен дружит с юношей, гораздо его старшим, Янек Бялоблочский родился в 1805 году. Но это объясняется просто-напросто тем, что Фридерика в пансионате отца окружали мальчики старше его и он выделял из их среды тех, с кем мог найти общий язык — любовь к музыке. Правда, значение имело и то обстоятельство, что Шопен очень рано созрел духовно и интеллектуально, и уже в пятнадцать лет (к этому времени относится начало его переписки с Бялоблочким) он чувствовал себя равным в дружбе с двадцатилетним юношей.

О Бялоблочком мы знаем немного. Уже в первом дошедшем до нас письме Шопен спрашивает его о больной ноге. Скорее всего, это был костный туберкулез, который спустя несколько лет свел Яся в могилу. О

нем мы знаем только, что был он очень красив; как утверждала Юзефова, кухарка Шопенов, даже красивее Титуса Войцеховского. Удивления достойно то обстоятельство, что страсть Шопена сохранила след этой жизни, столь краткой и эфемерной. Призрачная фигурка Яся Бялоблочкого, уцелевшая среди миллиона других, живет и будет жить всегда, до тех пор, пока не замолкнет музыка Фрыцка, потому только, что когда-то в какой-то варшавской квартирке или скромном Соколове два мальчика мог ли «поболтать, побалагурить, попеть, поплакать, посмеяться, подраться и т. д.» (слова Шопена).

Да, прав Гете, сказавший, что величие человека заключается в том, что он — единственное из всех творений, способное превратить мгновение в вечность.

В последнем письме к Бялоблочкому юный Шопен допускает бестактность, пожалуй единственную, которую можно отыскать в его письмах. Он описывает ему болезнь Эмилии (за несколько недель перед ее кончиной) и рассказывает Бялоблочкому об анекдоте, который ходит по Варшаве: дескать, Ясь «уже» умер. И спрашивает: «жив ты или нет?» И пишет, как печалился о нем и как родные уже собрались утешать его. Бедный Ясек был еще жив, но вскоре его уже не стало. Смерть его почти что совпала с кончиной Эмилии. И тут в переписке Шопена наступает о многом говорящий полуторагодовой перерыв. Это был момент, когда семью и кружок друзей посетила гостя грозная и неумолимая. Впервые встретился с нею Шопен. Он познает не только жизнь; он познает смерть.

Смерть Эмилии и Бялоблочкого стала словно бы вехой на его пути. Кончается отрочество, начинается юность. Юность, уже не такая радостная, омраченная предчувствием личных несчастий и теми тучами, которые начали сгущаться над родиной. Польшу лихорадит, и трудно поверить, чтобы такой восприимчивый ее гражданин не ощутил этой лихорадки.

Но юность эгоистична, она погружена в самое себя, она анализирует чувства, а говоря вернее, ее эти чувства захлестывают. Она их идеализирует, ставит их в самый центр своих интересов, она только и живет ими. Картиною этих первых юношеских лет — и какою же романтической картиною! — являются его письма к Титусу Войцеховскому, вся его дружба с Войцеховским.

Отношение Фридерика Шопена к Войцеховскому можно назвать юношеской влюбленностью, так присущей тому возрасту, в каком был Фрыцек. Нам знакомо это чувство по житейскому опыту, по литературе. Никто, пожалуй, не описал так эту дружбу, как Лев Толстой, рассказавший

в своей «Юности» о внезапном чувстве восхищения, которое охватило его героя при встрече с Нехлюдовым. Какое то внутреннее брожение неясных чувств ищет себе выхода, все, что поднимается весеннею грозой, сливается во всеильное чувство. Это влюбленность в самого себя, в свой гений, в свою жизненную силу, перенесенная на случайно встреченного человека. Это проекция собственных возможностей и предчувствие всех будущих чувств, которые кристаллизуются вокруг фигуры вымышленного друга. Прежде чем мы начинаем мечтать о возлюбленной, мы мечтаем о друге. Должен он быть сосудом, наперсником, хранителем нашей любви.

О Титусе мы тоже ничего не знаем. У нас нет его писем к Фридрику, нет никаких его личных записок. Нам неизвестно в подробностях, как в дальнейшем сложилась его судьба. Да если бы мы даже и знали это, то не смогли бы представить себе Титуса таким, каким был он в годы его дружбы с Шопеном. Богатые юношеские натуры так легко омещаниваются под влиянием «материальных интересов». Может, и о Титусе думала Людвика в своей максиме о сердце, «в минерал, а то и камень превращающемся»? Наверняка, закладывая сахарный заводик в своем поместье, он не был уже тем юнцом, которому Шопен посвятил свои Вариации на темы из «Дон-Жуана».

В этой дружбе, столь нежной, конечно же, не было недостатка в многословных признаниях и мечтах о будущем, в тончайшей паутине бесконечных разговоров, в многочасовых юношеских спорах. Мальчики в таких беседах склонны приписывать друзьям все то, что они отыскивают в богатых кладовых своего сердца. Точно так и Фридерик приписывал Титусу заслугу пробуждения в нем той восприимчивости, которая сама просыпалась в его душе. Он говорит, что «с ним научился чувствовать», — а ведь *чувства* эти были естественными токами, которые рождались в этом прекрасном человеке, каким становился стремительно созревающий Шопен.

С другой стороны, мы видим, как Титус, неохотно принимавший эти женские излияния друга, достаточно рано постигает величие Фридерика и пичкает его практическими советами, как это величие поддержать тем, что сегодня называется у нас рекламой. Титусу всегда мало успеха, славы друга, его злит наивность Шопена в некоторых вопросах. Он так хорошо знает и его характер и его слабое здоровье, что заставляет его остаться в Вене, когда вспыхивает восстание. Он знает, что для Фридерика его искусство — вся его жизнь и что он, самое большее, будет метать громы и молнии... на фортепьяно.

Титус — человек сдержанный, «он не любит, когда его целуют». Да и нас немножечко раздражают все те нежности, какими наполняет свои

письма к другу Шопен. Уже в письмах к Бялоблоцкому раздражало это «дай губки», столь отчетливый след тех лет, когда пансионеры пана Шопена носили маленького Фрыщeka на руках. Но сентиментальность Фридерика, воспитывавшегося «среди баб», требовательно рвется наружу. И как же будет недоставать ему этого потом, во Франции, в холодном, несмотря ни на что холодном Ногане.

Совершенно естественным дополнением этих отношений между двумя друзьями стало пробуждение в каждом из них любви, тайной и, неведомо даже, вправду ли реальной. Титус влюбляется в Олесю Прушак из Санник, и Фридерик жаждет устроить их брак. Шопен встречает на своем пути Констанцию Гладковскую.

Любовь эта, такая экзальтированная, главным образом обязана своим зарождением возможности говорить о ней с Титусом. Начинается это в октябре 1829 года: «...у меня, может, и на мое несчастье, есть свой идеал, с которым я не сказал ни слова, но которому уже полгода верно служу, который мне снится, в память которого сочинено адажио из моего концерта, который вдохновил меня сегодня утром на этот вальсик, что я тебе посылаю [...]. Об этом никто, кроме тебя, не знает». Разумеется, знала и Людвика, самая близкая его подруга, а как потом оказалось, знала и Изабелла. Наверняка знали все. Но какая же это тема для признаний, для тех извечных разговоров, описаний, какой чарующий мотив во время взаимных провожаний через весь город, от Нового Свята до короля Зыгмунта, или для долгих, на всю ночь напролет, до зари, разговоров в комнате Титуса в доме Теппера или в Потужине, где под окном стоит белая береза, которая так пропиталась этими разговорами, что потом «долго нейдет из головы».

И тут уж неизвестно, кто дороже: предмет ли излиний или же тот, кому мы открываемся? «Пришлю тебе, как только смогу скоро, ты этого желаешь, так будет он у тебя, но, кроме тебя [Титус], ни у кого моего портрета не будет. Могла бы иметь его еще одна только особа, и то никогда б не раньше, чем ты, ведь ты для меня всех дороже».

Разумеется, потом, когда Титус уезжает, образуется пустота. «А как горько, оттого что не к кому пойти утром, поделиться печалью, радостью; как это мерзко, когда что-то давит и не с кем облегчить душу», — пишет Шопен и, словно обеспокоенный, тотчас добавляет: «Знаешь, на что это намекает».

Ему ли не знать, Фридерик?

И еще одно связывало Шопена с Титусом: необыкновенная его музыкальность. Фридерик избрал его себе в судьи, он отсылает ему все произведения и всегда ждет приговора. «Одни твой взгляд после каждого

концерта значил бы для меня более, чем все похвалы газетчиков, Эльснеров, Курпинских^[26], Солив и т. д.». «Не знаю, оттого ли это, что у тебя я научился чувствовать, но, когда пишу что-либо, рад был бы знать, понравится ли тебе, и мне представляется, что второй мой Концерт ми минор до тех пор для меня ценен не будет, покуда ты его не услышишь».

Серьезный Титус удерживает Фрыцка от бесконечных вечеров, тайцев, собраний, на которых композитору приходилось играть. «Тебе спать хочется, а тут просят импровизировать», — признается как-то сам Фридерик.

Войцеховский в 1849 году не поспел из Брюсселя к умирающему другу. Шопен хотел, чтобы эта встреча была «самою радостью». О чем толковали бы два друга под вечер жизни? Какие воспоминания вынесли они из этой незабвенной «школы чувств»? Одно верно: не то только единственное воспоминание, ради которого стоило было жить, как герои «Воспитания чувств» Флобера. Хотя и очень разочарованные жизнью, они сохраняли и тогда, во времена Констанции, и позднее иные идеалы.

Шатания двух друзей по Варшаве были совершенно невинными. Иначе Фридерик не хвастался бы другу позднее с такой гордостью и радостью, что старый Пиксис опасался, дабы он «не выкинул какой-нибудь глупости, не сболтнул чего...», и не добавлял бы с таким удовольствием и бравадой: «Меня принимают за обольстителя, представь себе!»

«Education sentimentale!» — Воспитание чувств! Воспитание ума! Знаем ли мы, можем ли мы знать, что было школой для такого художника, как Шопен? Это сумма мимолетных столкновений, несильных ударов об углы предметов и углы жизни, сумма ежедневного опыта и впечатлений, когда живой ум принимает каждое встретившееся ему на пути явление за откровение. Да, невозможно в точности определить, что явилось основной школой для Шопена, кто был самым главным его учителем. Чье влияние было сильнее — отца или матери? Какое влияние оказали на него сестры?

Инстинкт с силой непреодолимой толкал его к фортепьяно. В том самом 1817 году, когда к семилетнему Шопену приставляют первого учителя игры на этом инструменте, уже появляется его первое напечатанное произведение, записанное наверняка еще этим его учителем, — «Полонез соль минор». Каковы были отношения между учеником и учителем? Чему мог научить его этот старый, чудаковатый чех, по профессии скорее скрипач, нежели пианист?

Войцех Живный был самым большим чудаком из всех чудаков на свете. Старый, нюхающий табак, в парике, постоянно сползающем набок, в очках, с красным платком, торчащим из заднего кармана сюртука, — одним

словом, немножечко неправдоподобная фигура, словно бы сошедшая со страниц старинного романа или примитивной комедии. Верить не хочется, что подобные существа и вправду ходили по земле. Посмотрим, как сам Шопен рисует этого человека, подчеркивая в то же время его старомодную манеру выражаться по-немецки в третьем лице, как это было принято в XVIII веке, как объяснялись при «дворе» Гёте (что так превосходно изобразил Томас Манн в своей «Лотте в Веймаре»). Это живой портрет; прямо-таки видишь старого учителя музыки в пансионе Шопенов, слышишь его скрипучий голос и замечаешь веселые искорки в его добрых, мудрых глазах.

«...Третьего дня сижу я за столиком с пером в руке, уже написал «Милый Ясь», — пишет Шопен в октябре 1825 года, — и первый абзац письма, получился он музыкальным [тут мы видим, как восприимчив был Шопен к музыкальности прозы], принимаюсь с большою помпой читать Живному, сидящему над засыпающим за фортепьяно Гурмким.

Живный, хлопнувши в ладоши [здесь, пожалуй, было «кашлянувши», но мы никогда так этого и не узнаем!]^[27], вытерев нос, свернув платок в трубочку, сунув его в карман своего зеленого, из толстой тафты сюртука, начинает, поправляя парик, выпрашивать:

— А кому же Фридрих пишет это письмо?

Я отвечаю:

— Бялоблоцкому.

— Хм, хм, пану Бялоблоцкому?

— Да, Бялоблоцкому.

— Ну, а куда же Фридрих его адресует?

— Как куда? В Соколово, как и всегда.

— А как пан Бялоблоцкий чувствует себя, Фридрих не знает?

— Довольно хорошо, нога у него уже лучше — Что лучше, гм, гм, это хорошо. А он писал к пану Фридриху?

— Писал, но уж давно, — отвечивал я.

— А как давно?

— Отчего вы так спрашиваете?

— Хе-хе-хе, хе-хе-хе, — смеется Живный.

Удивленный, я спрашиваю:

— Вы о нем что-нибудь знаете?

— Хе-хе-хе-хе, — еще громче смеется он, кивая головкой.

— Вот то-то и оно, что писал, — отвечает Живный, — и опечалил нас недобрым известием, что нога его не лучше, что он выехал на лечение в Старую Пруссию».

Этот отрывок, который дает нам возможность представить себе, как могли выглядеть комедийки, сочинявшиеся Фридериком и Эмилькой, в то же время рисует и самого «профессора». «Смесь» эта удивительна: старый преподаватель немножечко тряпка, немножечко посмешище («У нас все по-старому, почтеннейший Живной — душа всех развлечений...»), исполняющий роль партнера в вист, человек, к которому относятся совсем по-свойски («крепко ему досталось от Мамы», — говорит Фридерик); старый человек, учитель, который обращается к юнцу Шопену; «пан Фридрих», и о таком же точно юнце Бялоблоцком: «пан Бялоблоцкий», — сегодня все это для нас совершенно непонятно. Но в то же время Бялоблоцкий сообщает ему, а не Фридерiku об ухудшении своего здоровья и об отъезде на лечение «в Старую Пруссию».

Однако же что-то должен был уметь и что то знать этот карикатурный старикашка, в котором есть что-то от тургеневского Лемма, что-то от «Zustige Blätter», Шопены, весьма заботившиеся об образовании своих детей, видя яркий талант сына, вряд ли поручили бы первому встречному давать Фрыцку уроки фортепьяно. Разумеется, Шопен был виртуозом от рождения, но положению руки, прикосновению, удару его должен был научить какой-нибудь педагог. Ведь взялось же это откуда-то? Фридерик пишет из Парижа Войцеховскому: «Я удивил господина Калькбреннера, который тотчас же [услышав меня] задал мне вопрос, не Фильда ли я ученик, сказав, что игра у меня крамеровская, а удар фильдовский». Эта крамеровская игра и фильдовский удар, должно быть, результат пропахших табаком наставлений «почтеннейшего учителя»! «У тебя игра Фильда, хотя и слышал ты Живного», — пишет в ответ на это Людвика.

Правда, уроки весьма скоро сменились благоговением учителя, восхищением молодым учеником и сердечной дружбой. Сохранилось письмо старика Фрыцку, отправленное им в Душники летом 1826 года, необыкновенно дружеское по тону, написанное старомодным немецким языком: «...wünsche von Hertzen Sie bald bey vollkommener Gesundheit zu umarmen und von Hertzen zu küssen, verbleibe mit wahrer Liebe und Achtung dein treuer Freund — Adalbert Ziwny»^[28].

В приписке для Бялоблоцкого он называет себя «Freund und Diener»^[29].

Но у этого полуучителя, полуслуги, полудруга есть перед Шопеном одна огромная заслуга. Он познакомил Шопена с Бахом и научил его любить великого лейпцигского кантора. В эпоху триумфов итальянской оперы, в эпоху концертов Фильда, Калькбреннера и Гуммеля было это не таким уж обычным делом. Бах в те времена был почти позабыт, и, пожалуй,

провинциализмом и какими-то педагогическими принципами, сформировавшимися в Лейпциге, так же как и, без сомнения, глубоким пониманием музыкальных ценностей — ценностей, стоящих выше всякой «моды», — объясняется у Живного культ Иоганна Себастьяна. Шопен в своих сочинениях и виртуозном исполнительстве многое перенимает у Баха; этот композитор стал его другом и помощником. Перед каждым концертом в те беспокойные дни, о которых Фридерик пишет: «...ты не поверишь, что за мучение эти три дня перед выступлением», — он всегда обращается к Баху, упорно играет его «Wohltemperiertes Klavier». Он заставляет играть это и своих учеников — как когда-то его заставлял делать это в Варшаве «табаком пропахший» учитель.

Тот момент, когда Живной поставил на пюпитр перед своим учеником раскрытый том Баха, был моментом переломным. Музыкальные перспективы, которые открывает «Wohltemperiertes Klavier», перспективы совершенства и строгости, полной гармонии между формой и ее выражением должны были оказать решающее влияние на понимание юным композитором значения музыкального искусства. Осмыслением серьезности и величия своих задач, которые так последовательно и сознательно решал Шопен всю свою дальнейшую жизнь, он был обязан той незабываемой минуте. Бах стал его «школой».

И потому-то смешной и трогательный старик Живной завоевал себе право на бессмертие; этот «Freund und Diener» живет в музыке своего великого ученика, мы ощущаем его присутствие на каждой из этих бессмертных страниц, полных красоты, о которой старый чех уже не имел никакого понятия. Но истинная любовь к искусству побеждает всегда; она победила и нюхательный табак, и цветной платок, и зеленый сюртук Живного — она дала ему крылья вечной жизни, как в какой-то сказочке Андерсена.

Когда Шопену исполнилось двенадцать лет, он стал брать частные уроки гармонии и контрапункта у Юзефа Эльснера. Это был второй его учитель. Окончив лицей, Шопен переходит в консерваторию, уже под исключительное его руководство.

Когда говорят об Эльснере, как правило, прибегают к общим местам, пытаются отделаться от него банальностями, пренебрежительно относятся к нему — человеку, композитору. Разумеется, совершенно несправедливо. Человек он был незаурядный, и уж по крайней мере не обычный учительшка генерал-баса.

Долгое время Эльснера считали ополячившимся немцем. Достаточно прочитать несколько дошедших до нас его писем, чтобы убедиться, как

безосновательно это суждение. Родился он в Гроткове на Опольском Шленске, а если уж Опольщина во времена значительно более поздние, к примеру — между двумя войнами, могла дать нам такого поляка, как Эдмунд Османьчик^[30], то что уж и говорить о тех годах. Эльснер родился там в 1796 году. Он был поляком. Он доказал это всею своею долгой и трудовой жизнью, отданной польской культуре.

Всем памятно мнение, высказанное Эльснером на последнем экзамене Шопена. «Шопен Фридерик. Дарование необыкновенное. Музыкальный гений». Мнение это делает профессору честь.

Оно было венцом многолетних наблюдений за музыкальным развитием гениального паренька, оно было также как бы утверждением того, чего профессор ждал от своего ученика, чего он от него требовал. Эльснер наверняка сразу же сообразил, с кем имеет дело, и он скорее направлял искристый поток шопеновской страсти в нужное русло, нежели учил Фридерика. Педагогические его принципы были замечательны.

«В науке композиции не следует преподносить правила слишком подробно, — говорит он, — в особенности ученикам, которых способности видимы, бросаются в глаза: пусть они сами отыскивают их, дабы могли они сами себя превзойти и дойти до открытия того, что еще не открыто».

Можно ли было отыскать лучший принцип для обучения Шопена? Поразительно, какое же счастье сопутствовало юному композитору, который в глухом городишке встретил педагогов, так заботливо пекшихся о его развитии, боявшихся ненужным педантизмом смахнуть пылцу с мотыльковых крылышек его гения. И скромность только заставила Эльснера сказать, что был он его «малодостойным и весьма счастливым учителем гармонии и контрапункта». Хотя заслуга его как раз и заключается в его сдержанности и вовремя осознанном различии между собой и Шопеном. А для учителя-композитора дело это нелегкое. Для этого нужно и в самом деле обладать великим характером. И Эльснер дал в этом случае доказательства своего благородства.

Проявлял он и мудрость.

«В механизме искусства, — говорил он, — даже в овладении исполнительской его частью, не только надобно, чтобы ученик сравнился со своим мастером и превзошел его, но чтобы было у него и свое что-то, чем он также мог бы блистать».

Разумеется, против Эльснера можно выдвинуть одно обвинение: то именно, что он упорно толкал Шопена на сочинение оперы. Но ведь не один только Эльснер считал оперу вершиной музыкального творчества, к

этому склонял Фридерика Мицкевич^[31], а из близких друзей даже Титус, чьи суждения о музыке Шопен так высоко ценил. Правда, пред теми, великими, Фридерик как мог выкручивался, ну, а самому близкому своему другу, с которым он как-никак не церемонился, отвечал с таким присущим ему чувством реальности вопросом: отчего у себя в деревне строит он сахарный завод, а не монастырь кармелиток?

В конце концов то, что пишет об опере Эльснер, не так уж глупо. Напротив, это свидетельствует о его уме. Эльснер отдает себе отчет в необходимости создания польской национальной оперы, и в то же время, хоть и сам он автор нескольких опер, написанных на сюжеты из польской истории, Эльснер понимает, что, увы, он не тот человек, который смог бы заложить фундамент национальной оперы. Его уговоры Шопена — это только предвосхищение того, что сделал для польской культуры Монюшко^[32].

С неподдельным волнением читаешь этого «провинциального» и, пожалуй, несправедливо забытого композитора, который совсем в ином видит идеал оперы: он представляется ему в образе «музыкальной драмы». В предисловии к своему трехтомному труду «О метричности и ритмичности языка польского» он пишет об опере слова, которые затем приводит в письме к Шопену:

«...взвесивши все это, признать следует, что опера как зрелище, ожидающее в особенности в эстетическом отношении своего совершенствования, еще не достигла истинной своей вершины. Вознести ее туда могут совместными усилиями поэты и композиторы всех цивилизованных народов».

Так стоит ли удивляться, что человек, видящий столь изумительные, почти что вагнеровские перспективы излюбленной своей музыкальной формы и имеющий под рукой «врожденного гения» (это его слова, повторенные Людвигой, сообщавшей о своем разговоре со старым энтузиастом), хотел бы, чтоб этот гений посвятил себя музыкальной форме, путь развития которой так для него ясен. А это развитие Эльснер неизменно связывает с национальными формами.

Этот мудрый человек, который и в своих теоретических работах утверждает, что «главнейшую роль играет в них народность», первым понял то, что потом с трудом доходило до сознания позднейших поклонников Шопена. Он говорил, как повторяет своим «разговорным» языком Людовика, что Фридерик «ту имеет оригинальность и тот ритм, или, как бишь там, присущие родной земле, которые при его возвышенных

мыслях делают его еще более оригинальным и которые его отличают; он хотел бы, чтобы это у тебя осталось».

Можно ли более точно определить существо музыки Шопена? А раз уж окружающие Шопена понимали, в чем заключается новизна и величие его музыкальных начинаний, стало быть, и сам он отлично отдавал себе в этом отчет. Так что в национальной направленности его творчества следует видеть гораздо больше художественной сознательности и воли композитора, чем это предполагалось до сих пор.

Старик Эльснер, каждый раз, как только пишет Шопену, с гордостью напоминает ему, что это он первым заметил необыкновенные способности ученика. Он говорит: «Нашему Фридрику преотлично ведомо, что я весьма его уважаю и очень, очень люблю, как и должно любить Гения-человека всем, *кто сумеет это понять*» (*подчеркнуто мною*).

Какой то мудрой свежестью веет от этого человека. Погруженный в мелочные заботы директора оперы и консерватории в провинциальной Варшаве, где все враждовали со всеми, он обладал способностью мгновенно определять меру художественных ценностей. Это он первым сравнил Шопена с Мицкевичем, поклонником которого он был. В шестьдесят три года он с юношеской страстностью говорит о виленском поэте. И кто знает, может быть, столь рано встречающиеся у Шопена упоминания о Мицкевиче (Шопен пишет: Мичкевич) *объясняются* как раз влиянием Эльснера.

Не обладавший сильной индивидуальностью, Эльснер, однако же, должен был оценить мощь наших великих романтиков. Со вздохом, наверное, передает он в руки ученика жезл бессмертия. «Ибо истинная причина его [художника] заслуженной славы как у современников, так и у потомков заключается не в чем ином, только в его гениальной индивидуальности, живущей в творениях его искусства».

Такой человек должен был оставить глубокий след в душе впечатлительного ученика.

Но Эльснер был лишь частицей того окружения, которое оказывало сильное влияние на формирование молодого Шопена. В этой среде господствовала поэтическая фигура Казимежа Бродзинского^[33], перед которым преклонялись профессора и слушатели. С осени 1826 года одним из этих слушателей стал Фридерик Шопен. Тогдашние лекции Бродзинского дошли до нас, изданные «с дополнениями на основании рукописей автора и замечаний его учеников». В них содержатся те идеи, которые должны были оказать влияние на молодого человека. Вот что из них приводит Проснак: «Чтобы литература наша истинно расцвести могла,

навсегда надобно отказаться от унижительного выражения, что я стою за немецкую школу или же за школу французскую. Школой поэтов, писателей и художников быть должна единственно природа, повсеместно принятые и признанные принципы, наконец вкус, которого *искать следует в языке, в истории и в обычаях народа (подчеркнуто мною)*. Изысканные искусства уже и у нас на собственной почве расцветать начинают... [тут сердце Шопена забилося сильнее, он стал слушать внимательнее]; сегодня мы уже наслаждаемся произведениями музыки наших земляков... [кто знает, может, Бродзинский и бросил в этот момент взгляд в сторону молодого автора «Рондо, опус 1», но уж, наверное, думал он тогда об Эльснере]... Любая национальная литература лучше, полезнее, для потомства ценнейшая и даже в своих ошибках более благородна, нежели созданная на чужих образцах... И пусть что угодно проповедуют холодные теоретики и слепые гениев почитатели, я повторяю, что *лишенные патриотических чувств творения гениев возвышенными быть не могут...*»

Бродзинский покровительствовал целой плеяде молодых и более опытных литераторов и художников. Особенно дружил он с Эльснером и Юлиушем Кольбергом, профессором геометрии и геодезии, поэтом, писавшим по-немецки в духе Жана Поля и Новалиса. Когда Юзеф Эльснер публикует в 1818 году, то есть в год выхода в свет трактата Бродзинского «О классичности и романтичности», свой труд под названием «О метричности и ритмичности языка польского, в особенности о стихах польских с точки зрения музыкальной», Бродзинский дополняет этот труд друга, снабдив его всеми поэтическими примерами, необходимыми автору для иллюстрации своих мыслей. Над кружком друзей витает дух Коллонтая^[34] и Сташица, пионеров собрания народных польских песен, под воздействием которых проходила вся деятельность таких людей, как Зориан Доленга-Ходаковский^[35], а потом Крыстын Лях-Ширма. До сих пор в литературе о Шопене мало внимания обращалось на старого Кольберга. А человек этот, несомненно, очень много значил для нашего композитора. Юлиуш Кольберг^[36] — отец трех друзей Шопена: Вилуса, товарища по лицу, Оскара, музыканта и знаменитого впоследствии собирателя песен, и Антония, художника, который написал последний портрет Фридерика; любитель романтической поэзии, поклонник Бродзинского, переведший его «Веслава» на немецкий язык, он должен был оказывать влияние не только на своих сыновей, но и на их друзей. Вместе с Эльснером он каждый год создавал гимн для масонской ложи, к которой оба они принадлежали, — через Кольберга, а значит, и Эльснера можно было бы установить какую-то

связь Фридерика с масонством. Незачем напоминать, что Оскар Кольберг написал также оперу «Веслав» по поэме Бродзинского на либретто Северины Прушак, имя которой мы так часто встречаем в письмах Шопена.

Это окружение да и влияние, которое оно могло оказывать на Фридерика, еще недостаточно исследованы. Одно только можно безбоязненно утверждать; в этой среде интересовались польским народом и его искусством, понимая под народом отнюдь не одно только дворянство. Здесь, по всей видимости, поощрялся интерес Шопена к народу. Несомненно и другое — что гениальная музыкальность, хотя Фридерик был так молод, не могла не оказывать влияния и на принадлежащих к этой среде людей.

Годы юности Шопена — это эпоха, когда слово «народ», которое станет названием монументального труда Оскара Кольберга, начинает приобретать свое сегодняшнее значение. В 1820–1830 годах оно на устах всех передовых людей того времени. Это годы дискуссий в печати и в правительстве над вопросом о раскрепощении и правах крестьянина, годы «влошчанской анкеты» и заседаний Государственного совета, это годы, когда пробуждалось крестьянское сознание, годы драматических дел Рупинского^[37] и Дечинского^[38]. С крестьянским вопросом Шопену приходилось сталкиваться на каждом шагу, и не только в деревне; наверняка был он предметом многочисленных споров в салоне Шопена. Когда шестнадцатилетний Шопен пишет Бялоблоцкому о похоронах Сташица, добавляя, что «и у меня на память остался кусочек черной материи, которой покрыт был прах», надо понять, символом чего был тогда этот обрывок черной материи. Мертвый Сташиц стал символом. Был он прежде всего защитником польского крестьянина, борцом за его свободу в Государственном совете, основателем утопически-патриархального «грубешовского фонда», культурное значение которого еще в потной мере не оценено. Разумеется, все это было недоразумением, но для Шопена этот «кусочек черной материи» имел громадное значение как символ союза художника с народом.

III

В таком вот теплом гнездышке, окруженный любовью и заботой, не отдавая себе отчета в том, каким образом усваивает он первые уроки жизни и искусства, жил Шопен-ребенок, Шопен-подросток.

Было и еще одно, что наложило серьезный отпечаток на его молодые годы. Здоровье Фрыцка.

С каких-то пор стало модным утверждение, что Шопен был необыкновенно здоровым человеком, а туберкулез, мол, «прицепился» к нашему художнику когда-то там, в Париже, из-за безрассудного образа жизни и т. д. Разумеется, делают это с похвальной целью защитить музыку Шопена от обвинения в болезненности. Но какое отношение одно имеет к другому? Изумительная музыка Шопена, музыка могучая, сегодня уже не нуждается в такого рода защите. В конце концов неизвестно, зачем мы применяем подобную тактику: мы ведь не скрываем ни слабого здоровья Юлиуша Словацкого, ни его туберкулеза. Несмотря на болезнь, он создавал такие здоровые и могучие творения, как, например, «Фантазии». Но болезнь Шопена должна была, однако же, отразиться на некоторых его произведениях, придавая им эту прозрачную хрупкость и ломкость («Прелюдия до-диез минор, опус 45»), а вся Шопеновская «печаль», существование которой трудно поставить под сомнение, — это какая-то смесь тоски, бездомности, отсутствия личного счастья и — болезни.



Мы не знаем истории семейства Кжижановских; быть может, туберкулез унес многих родственников пани Юстыны. Миколай Шопен умер, правда, от обострения туберкулеза, но уже семидесяти пяти лет от роду. Родители Шопена были долговечны, но эту долговечность унаследовала только Изабелла Барчинская (она умерла в 1881 году), Людвика на несколько лет пережила брата, а о судьбе бедной Эмилии мы уже говорили. Не может быть никаких сомнений, что это туберкулез, да еще в таком юном возрасте. Болезнь эта — тоже очень рано — атаковала и безусловно очень крепкий организм Шопена. Превосходное сердце и желудок помогли Шопену выдержать очередные обострения — наиболее опасным был майорканский — и почти до сорока лет без видимого для себя ущерба вести чудовищный образ жизни, который огорчал Титуса еще в

Варшаве и по поводу которого отец слал в Париж наставления, полные мольбы. Речь идет о привычке бывать по вечерам на приемах и в гостях, что влекло за собой бессонные ночи и укладывание в постель далеко за полночь, — и так начиная чуть ли не с шестнадцати лет.

Да, организм должен был быть у него крепким, раз уж он выдержал то лошадиное лечение, которому подвергались тогда туберкулезники. Как известно, Словацкий «для закалки» купался в океане за год до своей смерти. В недавно обнаруженных записях Жорж Санд на закате дней своих вспоминает, кто вместе с нею купался по утрам в Ногане, в прямо-таки ледяной воде ее «домашней» реки Индры, и среди прочих называет Шопена, о здоровье которого она как-никак пеклась.

Бедная Эмилия, по нашему мнению, погибла просто-напросто от рук докторов. Вот как Шопен описывает ее лечение.

«...У нас дома болезнь, — читаем мы в письме Бялоблоцкому от 14 марта 1827 года, то есть за три недели до смерти сестренки, — вот уж четыре недели как Эмилия лежит, у нее кашель, она стала харкать кровью, мама перепугалась. Тогда Мальч велел пустить кровь. Пустили раз... другой; пиявки без числа, нарывные пластыри, горчичники, волчье лыко, авантюры, авантюры!.. Все это время она ничего не ела...»

Невольно представляешь себе, как бледную девчушку приходит проводить ее брат, который напоминает ей о веселых комедийках, вместе ими сочинявшихся и вместе разыгрывавшихся. «Исхудала так, что и не узнать ее», — добавляет Фрыцек. Если молоденькой девушке, у которой обнаружили признаки туберкулеза, многократно пускали кровь, без конца ставили пиявки и ничего не давали есть, какие же, должно быть, штучки проделывали с молоденьким парнишкой!

Поразительно, все это было так недавно, но какой же шаг вперед сделала с тех пор наука, взять хотя бы гигиену. Ведь и Бялоблоцкий и Матушинский, два самых настоящих туберкулезника, жили в пансионе Шопенов. О том, что болезнь их заразна, никто и понятия не имел.

Нам бы очень хотелось, чтобы Шопен не был болезненным ни в детстве, ни в юности; мы согласны с тем, что юношеские произведения его пронизаны светом и здоровьем, но с фактами считаться необходимо. А на факты, свидетельствующие о слабом здоровье Фрыцека, мы натываемся в первом же дошедшем до нас его письме, написанном родителям из Соколова, когда Шопену было четырнадцать лет.

Тогда речь шла о каком-то желудочном заболевании. Шопен просит у родителей позволения есть ржаной хлеб, чего не разрешал ему делать Жерардо, варшавский врач. Любопытно, что, как явствует из письма,

шафарские девушки уже уговорили Фрыцка есть этот хлеб. Здоровые больным не верят, и в деревенском доме Дзевановских посмеивались над докторскими рецептами. Фраза Шопена, что «в правилах докторов позволять пациентам есть то, что они сами любят», — повторение суждений, которые он мог слышать у Дзевановских. Ведь в четырнадцать лет, несмотря ни на что, он, пожалуй, не обладал столь уж обширными познаниями в медицине. Хотя, с другой стороны, беспокойство, которое высказывает в том же самом письме молоденький художник, беспокойство по поводу того, хватит ли ему до конца лета прописанных пилюль, говорит о том, что Фрыцек уже был приучен думать о своем здоровье. «Регулярно принимаю пилюли и каждый день без пропусков выпиваю по полграфинчика настойки [...] Фрукты ем самые зрелые и панной Людвикой просмотренные». Этого, пожалуй, предостаточно для одного письма, написанного четырнадцатилетним сорванцом из деревни.

Из письма Фридерика к Яну Бялоблочному от 12 февраля 1826 года, а стало быть, относящегося ко времени, когда Шопену не было еще и шестнадцати, обычно приводится описание похорон Сташица, разумеется весьма примечательное. Но тут же за описанием похорон читаем такую фразу: «Ты, может, думаешь, что все, что я тут накалякал, написал я за столом; нет, все это из под одеяла, с головой, чепцом стянутой, ибо, я и сам не знаю, с чего она болит у меня *вот уже 4-и день*. Мне пиявки на горло ставили, потому как у меня *железы вспухли*, наш Рёмер (другой уже доктор. — *Примечание мое*) говорит, что *это катаральная аффекция*». С точки зрения сегодняшней диагностики, состояние больного следовало бы расценить как серьезное, принимая во внимание подчеркнутые мною симптомы. Несмотря на это, Шопен, как он сам пишет, «с субботы по четверг каждый вечер до 2-х дома не был», но тут же добавляет, желая успокоить больного туберкулезом друга: «но это не оттого, потому что на завтра я всегда отсыпался». Так что беспокойство о здоровье не всегда помогало Фридерiku понять, как ему следует себя вести. С одной стороны, пилюли и настойки, с другой — танцы и игры на карнавале, затягивавшемся далеко за полночь. Это позволяет нам, кстати, сделать вывод, что Фрыцек чрезвычайно рано стал самостоятельным в том, что касалось развлечений. Не с родителями же ежедневно проводит он время на балах до двух часов ночи!

В том же самом году на катке он расшиб ногу и надолго слег в постель, а потом довольно-таки длительное время ходил на костылях. (Невольно вспоминается болезнь Кароля Шимановского, который почти что в том же возрасте ходил на костылях. Врачи, увы, слишком поздно распознали, что

это были признаки туберкулеза.) В том же самом году пани Шопен с Фридериком и Эмилией (их сопровождала Людвика) выезжала в Душники — на лечение. В своем восхитительном письме в Душники старик Живный, как мы уже знаем, пишет: «Wünsche von Hertzen Sie bald bey vollkommener Gesundheit zu umarmen»^[39]. Стало быть, когда Шопен уезжал на лечение в Душники, здоровье его не было «vollkommen». Бедной Эмилией лечение мало пошло на пользу. Фрыцек воротился здоровым. Но... того же года на второйдень ноября, то есть вскоре по возвращении из Душников, Шопен снова пишет Бялоблцкому: «Так знай же, жизнь моя, что в лицей я не хожу. Ведь глупо было бы что ни день непременно по шесть часов высиживать, когда немецкие и немецко-польские доктора мне как можно более ходить велели [...] Все чаи, вечеринки, бальчики пошли насмарку. По приказу Мальча пью рвотную воду да овсяным отваром только и перебиваюсь, аки лошадь».

«Немецкие доктора» — это значит в Душниках. «Немецко-польские» — в Варшаве: Рёммер и Мальч. К врачебным советам семейство Шопенов прибегает часто и пользуется услугами множества докторов. «Овсяным отваром только и перебиваюсь...» — все дело сводилось к тому, чтобы больной пополнел, за счет чего укрепился бы и его организм. Мальч — опять новое имя доктора, — как видно, замечает предрасположение Фридерика к туберкулезу, раз уж хочет «раскормить» его. Для того же пьет Фридерик в Душниках и молочную сыворотку (о чем пишет Шопен в своем французском письме к Эльснеру: «l'air frais et le petit lait... m'on tellement remis»^[40]). О необыкновенной его худобе в те годы говорят часто; однажды Фрыцек сравнивает себя с тощим Матушинским, всем известным туберкулезником. Мы уже знаем, что пели о нем дворовые в Шафарнии.

Состояние здоровья его должно было быть весьма неважным, раз уж Шопен перестал ходить в лицей. Уроки у Эльснера отнимали у него всего лишь шесть часов в неделю.

И тут разражается катастрофа — смерть Эмилией. Потеря эта должна была потрясти Фридерика. Наверняка и он и его семья, встревожившись, стали всерьез следить за его здоровьем, за его образом жизни. Мы не располагаем подробными материалами о жизни нашего композитора в период со дня смерти Эмилией, в апреле 1827 года, до отъезда Фрыцека в Берлин, в сентябре следующего года. Это бы ло время, когда Шопен уже достиг своей физической зрелости, здоровье его серьезно поправилось, и тема эта пока что исчезает из его писем. Грозную болезнь заговорили. Но не забудем, что Шопену было тогда уже 17–18 лет. Принимая во внимание

то обстоятельство, что Шопен созрел очень рано, можно считать его уже человеком окончательно сложившимся. Слабость его здоровья и забота о нем должны были наложить заметный отпечаток на его детство и юность.

И вот мы видим его на каникулах в Шафарнии, тут он пишет свой «Курьер Шафарский» и играет на фортепьяно. Музыка поглощает его совершенно. Когда же он предается развлечениям, свойственным его возрасту, то делает это неохотно и неуклюже. Ни о каком спорте нет и речи. Характерны его описания верховой езды, над которой он постоянно подсмеивается, выставя себя, наездника, в самом нелепом свете. А будучи в Душниках, он рассказывает, что, путешествуя в окрестных горах, он сползает с них «на четвереньках». На высокие вершины взбираться ему запрещают, но ведь горы вокруг Душников — это не Гималаи. Все, что требовало хоть маломальских физических усилий, Шопену в ранней молодости было недоступно, и это, конечно же, должно было сказаться на нем.

И еще одно приходится принимать во внимание, когда речь идет о формировании психики Шопена, о его духовном созревании. Фридерик был «вундеркиндом».

Пожалуй, можно назвать так ребенка, который в семь лет создает музыкальное произведение, затем появляющееся в печати. Правда, это детское сочинение не предвещает еще рождения гения, но приносит маленькому Шопену славу. Первое публичное выступление Шопена — ему тогда не было еще и девяти лет — произошло 24 февраля 1818 года. В том же самом году он преподносит вдовствующей императрице Марии Федоровне рукописи своих только что сочиненных полонезов. Легенда о том, что игра маленького Шопена успокаивала расшатанные нервы великого князя Константина, разумеется, только легенда. Но Николай Шопен в своем прошении на имя С. Грабовского, министра религиозных культов и общественного просвещения в Варшаве, пишет: «Его Императорское Высочество ВК Главнокомандующий [то есть великий князь Константин] милостиво сообразовал позволить, дабы не раз в его присутствии [маленький Шопен] мог дать доводы своего возрастающего таланта». Это значит, что Фридерик наверняка играл в Бельведере. Шопена связывает дружба с домом графа де Мориоль, воспитателя сына Константина от первого брака, благодаря чему, вероятно, он и познакомился с этим мальчуганом, который был ровесником Фридерика. Он пользовался успехом и в артистической среде, например у певицы Каталани, которая подарила ему золотые часы с надписью, «à Frédéric Chopin âgé de dix ans»^[41]. В одиннадцать лет он сочиняет «Полонез ля-

бемоль мажор», подаренный на именины Живному, через год пишет «Полонез соль-диез минор» для мадам Дюпон. (Обратим внимание на изысканную тональность этих произведений.) О необыкновенном ребенке заговорила пресса. Очень скоро Шопен становится великой славой Варшавы. Его рвут на части, он ездит из салона в салон, делается любимцем всякого рода «добрых дам» той эпохи, становится известным.

Забавная пьеска Немцевича^[42] «Наши *verkehr*'ы»^[43] рассказывает как раз об этой борьбе благотворительниц за молодого гения, возраст которого, разумеется, еще преуменьшают, чтобы выступление его сделать более эффектным. Не один Фридерик пал жертвой этого общественно филантропического энтузиазма, дамы бросаются и на «Сижыся» Красинского^[44]. Этот графский сынок, двумя годами моложе Шопена, слывет прекрасным декламатором.

Судьба любит аранжировать такие вот «романические» стечения обстоятельств. Может ли быть что-нибудь более «романическое», нежели эта встреча на эстраде благотворительного концерта двух мальчуганов, восьмилетнего Фридерика Шопена и шестилетнего Зигмунта Красинского? К сожалению, летописи умалчивают о том, где выступала в тот вечер немногим их старше девчушка, Дельфинка Комарувна^[45]. Может, она играла со своей сестричкой Людмилой, а может, уже, стреляла глазками в какого-нибудь статного лакея или козака? Пожалуй, тогда она и не думала, что станет женой одного из самых богатых в Польше людей и музой двух таких артистов, как Шопен и Красинский^[46]. Что имя ее будет стоять над «Концертом фа минор» Шопена и упоминаться всеми профессорами на каждой лекции о «Заре»^[47]. Нам ничего не известно о том, встречался ли Шопен с Красинской после того совместного выступления на вечере во дворце Радзивиллов. Незадолго перед смертью он сочинил песню на слова «неизвестного поэта» *«С гор, где несли бремя тяжких крестов»*. Они познакомились на пороге своего артистического пути — таким было их последнее свидание; слились воедино мелодия и слова тех, кто всю жизнь свою нес тяжкое бремя любви к покоившейся в могиле отчизне.

Не подлежит ни малейшему сомнению тот факт, что Шопен был баловнем салонов, что он не слезал с колен всяких там Потоцких, Четвертинских, Мориолей, что его слушала княгиня Ловицкая и достоправная «княгиня» Заенчкова^[48], ласкали магнаты, генералы, князья. Он рано втянулся в «чаи, вечеринки и бальчики», которые вскоре вошли у него в привычку и без которых он уже не мог обойтись. Это был наркотик, который, как и всякий наркотик, подорвал его здоровье. В Варшаве на него

обрушивался Титус, в Париже этим огорчался Мицкевич, а Жорж Санд презрительно пожимала плечами по поводу великосветских привычек своего друга. Приобрел он их, несомненно, еще в Варшаве. Уже в детстве его покорили паркетные салоны, яркие люстры, шелковые туалеты и атласные ручки дам, лакеи в ливреях и разносившиеся сладости. Увлечение этим «искусственным раем» осталось у него навсегда.

Варшавское «общество» было в те времена исключительно блестящим. Между 1815 годом — «годом обновления Королевства Польского», как это было выписано *en toutes lettres*^[49] на фронте Голубого дворца на Сенаторской, — и ноябрьским восстанием. Варшава и часть Польши «в московских кордонах» переживали период расцвета молодого капитализма и начавшейся индустриализации страны. Князь Любецкий создавал экономическую базу для развития польской промышленности — пшеница шла в Гданьск и в Одессу. На зерновой кризис время еще не пришло. Польские лен и шерсть только начинали свою карьеру. Варшава переживала свои лучшие годы XIX столетия; из провинциального городка, каким она была до сих пор, она стала превращаться в столицу. Император Александр льстил своей «третьей столице» — после Петербурга и Москвы — и, слушая в ротонде лютеранского костела концерт, во время которого на эоломелодиконе играл какой-то польский музыкант, делал вид, что ему не скучно. После концерта он подарил молодому музыканту — а звали его Фридерик Шопен — прекрасный перстень, который он снял со своего пальца. Жест поистине монарший: и красиво, и дешево. Варшава в те годы строилась, возникал Новый Свят, Корацци возводил свои современные храмы — банковские здания. Большой театр освобождался от лесов — его открыли через год после восстания.

Аристократия была у власти. Большинство тогдашних министров были влиятельнейшими панами, сиятельствами — такие, как Мостовский, Лушчевский, Любецкий; масоны — типа Станислава Потоцкого^[50], передовые. Правда, Мостовский в ответ на просьбу Миколая Шопена о стипендии на выезд сына за границу заявил, «что не может разделить мнения, дабы общественные фонды тратились (исправлено на «предназначались») на поддержание такого рода артистов», но это уж было в стиле эпохи. Супруга министра наверняка радостно приветствовала в изумительном «дворце Мостовских» молодого Шопена и, в сиянии восковых свечей, натертых воском паркетов и блестящих ливрей протягивая ему свою усыпанную бриллиантами руку для поцелуя,

говорила: «Ah, que c'est charmant d'être venu!»^[51] Моя дочь оставила для вас свободную первую мазурку... а после ужина вы будете импровизировать, не правда ли?»

И с точки зрения артистической, Варшава, хотя после восстания она снова превратилась в захолустный, провинциальный город, занимала видное место. Прежде всего свою роль сыграло здесь ее географическое положение. Петербург постепенно становился для артистов той Меккой, где их поджидали сокровища Голконды. По крайней мере так считалось. А дорога в Петербург вела через Варшаву. Выдающиеся виртуозы того времени останавливаются в Варшаве и дают здесь концерты. Шопен с малолетства мог быть свидетелем их триумфов. Он слышал Паганини, восхищался пением Каталани, познакомился с Гуммелем — концерты эти производили на него огромное впечатление. Им он обязан очень многим.

Эта «блестящая жизнь» закружила Шопена с детства. Болезненный мальчуган, терзаемый дамами, окруженный дома любовью матери и сестер, мог легко потерять голову, мог без труда загубить себя. Поражаешься характеру этого мальчика, которому все эти успехи не вскружили голову.

Характерен также и рассказ о том, как маленький Шопен после выступления в одном из аристократических салонов, куда он ходил в сопровождении отца (отметим и эту подробность: госпожу Шопен на подобные собрания «не приглашали»; мужчину — это другое дело), по возвращении домой бросился матери на шею и восхищенно промолвил:

— Мамочка, во время концерта все смотрели на мой новый воротничок!

Нам неизвестно, насколько анекдот этот соответствует действительности. Возможно, что это тоже «бродячая тема». Но то, что ее связывают с Шопеном, свидетельствует о попытке подчеркнуть необычайную скромность молодого артиста.

Да и в самом деле поразительно, как этот «чудо-ребенок» сумел сохранить свой талант, свое трудолюбие в суетном свете, как он уцелел в этих шелковых, но хищных ручках, как он не поддался всем искушениям «волшебных дворцов». Фридерик, больной и избалованный, унаследовал от этой эпохи капризный нрав, на что жалуется Жорж Санд, — и не удивительно. Он унаследовал также артистическую и аристократическую любовь к красивой мебели, изысканной сервировке, изящной одежде и привычку захлопывать дверь перед носом назойливых нахалов, стремившихся влезть ему в душу.

Смешанное польско-русское общество, то обстоятельство, что на русской службе было много немцев, балтийских баронов и прирейнских

бродяг, что определенную роль играли французские эмигранты, как, например, граф де Мориоль, — все это привело к тому, что в среде, в которой вращался Шопен, царили космополитические настроения. Общепринятым языком был французский, а лояльность к «установленным порядкам» — обязательным условием. Преданность деньгам тоже. Характеристика этого времени относится к верхним, рафинированным слоям варшавского общества. Так что и тут огромная опасность грозила юному Шопену. Первые его произведения — даже Рондо а la mazur или Вариации на темы из «Дон-Жуана» — носят отчетливые следы этого космополитизма; это и результат окружения и следствие незрелости самого композитора.

Что же это, однако, за силы отстояли Шопена и сделали из него великого национального артиста? Прежде всего талант, музыкальный гений, просто-напросто стихийная сила, заставлявшая его делать именно то, что приподнимало его над этим обществом, в котором, как казалось, он погряз по уши. Разумеется, в этом помогала ему его необычайная интеллигентность, воспитанная на Вольтере, совершенно французская трезвость ума, позволившая ему сразу же понять, чего стоит общество, в котором он вращался, и очень четко определить, словно бы нарисовать контур на снегу, цели своего искусства и жизни. Интеллигентность, которая в то же время определенно подсказала ему, какими средствами можно создать национальное искусство, житейская мудрость, так рано проявляющаяся у этого дитяти салонов, а вернее — ребенка, «порхавшего» по салонам, смолоду велят ему рассчитывать только на себя и свое фортепьяно.

Шопен очень хорошо разбирается в человеческих характерах, безошибочно определяет цену каждого встретившегося ему человека. Это позволяет ему избежать ошибок, которые не один ребенок, не один подросток совершил бы на его месте. Это не позволило ему стать таким дамским угодником, каким был Тальберг, который «из Мюти покурри (Sic!) делает, пиано добивается не рукою, а педалью [...]; у него бриллиантовые пуговицы на рубашке».

Очень рано Фрыцек постигает цену этого покровительства вельмож. Когда Антони Радзивилл^[52] предлагает ему поселиться в его берлинском дворце, Фридерик пишет своему другу Титусу:

«Были ведь и предложения [...] и тому подобные слова, красивые, соблазнительные, однако же я никакой в том выгоды не вижу, даже если бы этому и суждено было осуществиться, в чем я сомневаюсь ибо не раз уж я видел, что милость панская переменчива».

Это что-то вроде *résumé* девятнадцатилетнего Шопена, сделанное им из всего своего салонного опыта. Необыкновенная его индивидуальность помогла ему выбраться из всех этих сетей, в которых нетрудно было потерять голову и свое «кредо».

Но в данном случае одной только индивидуальности недостаточно. Шопен должен был на кого-то опираться, кто-то, видимо, направлял его, руководил им. Кто именно был таким человеком для Шопена — мы не знаем. Кем был Титус Войцеховский, ближайший его друг, сказать трудно, так же мало знаем мы и о Яне Матушинском. Остальных друзей Шопена тех лет мы не знаем вовсе. Их мертвые имена и фамилии, которые встречаются в письмах, напоминают старогодные фигурки, вырезанные из черной бумаги. Редко подмечаем мы в них какую-нибудь характерную черту, отличающую их друг от друга. В последнее время распространилось мнение, что Шопен был близок польским революционным кругам и даже принимал участие в тайных обществах. Но доказательств этому нет никаких. Неизвестно даже, насколько часто встречался он с Мохнацким^[53], Витвицким^[54] и другими молодыми демократами той эпохи. Посвящение Витвицкого Шопену на экземпляре «Сельских песен», хранящемся в Национальной библиотеке, помечено 5 августа 1830 года. Посвящение это очень холодно, официально. Единственное письмо Витвицкого, адресованное Шопену в Варшаву, достаточно официально, написано наверняка по просьбе родителей Фридерика, поскольку скрытой его целью было удержать композитора от возвращения в Варшаву, где тогда полным ходом шли приготовления к отпору армии Паскевича^[55]. Витвицкий обращается в этом письме к Шопену, который был на восемь лет моложе его, «Дорогой пан Фридерик», что отнюдь не говорит о близости молодых людей. Дружба Витвицкого с Шопеном начинается лишь в эмиграции, в Париже. Совершенно иной, весьма своеобразный тон писем и записок Витвицкого, написанных в Париже, чрезвычайно ярко контрастирует с натянутым тоном варшавского письма. О дружбе с Мохнацким мы знаем тоже немного. О конфликте Шопена с ним расскажем позднее.

Так что тут нам приходится довольствоваться догадками и предположениями.

Что касается искусства, то здесь, разумеется, все было весьма ясно. Шопен очень рано решил посвятить себя «прославлению национального искусства» — это тоже бесспорно. К такому решению пришел он совершенно сознательно; к нему привели Фридерика его великая любовь к родине и ее народу, об этом же постоянно напоминали ему друзья. Мы

видели, что народности в искусстве требовал от своего ученика Эльснер, что даже в юношеской музыке Шопена он сумел подметить национальные ритмы. Стефан Витвицкий в упоминавшемся письме писал: «Главное, чтобы ты всегда помнил: народность, народность и еще раз народность; для писателей заурядных это почти пустые слова, но не для такого таланта, как твой. Как есть климат родины, точно так же есть и мелодия родины. У гор, лесов, воды и лугов свой голос, сокровенный голос родины, хотя и не всякая душа поймет его [...]. Будь оригинальным, польским; может, сперва не все поймут тебя, но твердость и последовательность на пути, раз избранном, сохранят твое имя для потомков...»

Слова эти — весьма ясный символ, который помогал Шопену понять национальную ценность своего искусства. Они глубоко запали в его сердце, которое не одно чувство сумело сохранить в чистоте и неприкосновенности.

Но этого еще мало. Кто научил Шопена в космополитическом салоне чувствовать по-польски? Те, разумеется, кто по самой природе своей противостояли этим салонам. Не буржуа, которые эти салоны почитали за недостижимый образец, не мелкие буржуа, жившие крохами с барского стола. А конечно же, польский народ, народ варшавской улицы, с которой Шопен ежедневно должен был сталкиваться и сталкивался. Ведь тогда он не ездил еще в собственной карете.

Об этих связях с народом рассказывалось много сказочек в книгах и кино. Каковы бы эти связи — нам неизвестно. Но они непременно должны были быть. Каждый такт шопеновской музыки, каждая строчка его писем, написанных ядреным, разговорным варшавским польским языком, подтверждают это. В польских фильмах, в которых Шопена таскают по трясинам и лугам, в рассказах о народных амурах композитора делают ненужный акцент на сельских контактах Фридерика. Разумеется, они были, и мы уже писали о них. Но ведь большую часть жизни, прожитой в Польше, провел Шопен в Варшаве. Здесь он учился, играл, флиртовал, шатался по улицам и смотрел, смотрел, смотрел своими внимательными, мудрыми глазами. Здесь он слушал и создавал такую типично варшавскую, воздушную музыку, как, например, оба его фортепьянных концерта.

Все мы знаем и соглашаемся с тем, что Шопен был демократом. Не на манер Жорж Санд, которая предпочла бы видеть коммунизм и раздел земли за пределами своего имения в Ногане, — он скорее был демократом инстинктивно, в привычном смысле этого слова. Где заразился Фридерик передовыми идеями? Конечно же, не в салоне панны де Мориоль и не во дворце графини Мостовской. Пожалуй, как раз на варшавской улице,

которая всегда жила жизнью родины, где всегда билось сердце страны, на варшавской улице, которая была главной ее артерией.

И потому варшавская улица до сего дня любит Шопена, считает его своим, *par excellence* своим композитором.

IV

И вот избалованный мальчуган перестает быть ребенком. Мы оставили его склонившимся над постелью умирающей Эмильки, встречаем же его теперь юношей, искрящимся талантом, автором нескольких серьезных сочинений. Верный своим правилам — и так будет уже всегда — он ни слова не оставил потомству о тяжелой утрате. И только однажды, помечая на письме печальную дату 10 апреля, он вспоминает: годовщина смерти Эмилии! И ставит в конце этой фразы восклицательный знак. По можно себе представить, чем была потеря меньшого ребенка в такой любящей семье, как семья Шопена. Это было сильное, огромное потрясение, которое должно было приблизить и так уж слишком раннюю зрелость Фридерика.

Шопены до того времени жили во флигеле дворца Казимеровского, то есть там, где сейчас размещается университет. После смерти Эмильки они переезжают на Краковское Предместье, 5, в правый флигель дворца Красинских. Мраморная доска над окнами этого дома сообщает о том, что отсюда выехал Фридерик, покидая Варшаву уже навсегда. Доска эта осталась невредимой и тогда, когда дворец был сожжен, ее можно увидеть на отстроенном вновь здании и сейчас.

Сохранилась картинка Мирошевского, изображающая гостиную в доме Шопенов, типичной солидной квартире зажиточных варшавских буржуа того времени. По окончании консерватории Фридерик получает отдельную, «изолированную» комнатку наверху, над покоями родителей, куда вела лестница из прихожей. В этой комнате, «на чердаке», и родились варшавские сочинения Шопена, тот багаж, с которым он уехал за границу.

В 1827 и 1828 годах Шопен учится в консерватории. Как известно, он перестал посещать лицей ввиду плохого здоровья. Занятия в консерватории отнимали у него шесть часов в неделю. Это были только теоретические курсы — лекции по контрапункту и свободной композиции он слушал у Эльснера. Нет никаких сведений о том, брал ли когда-нибудь Шопен уроки фортепьяно у кого либо, кроме Живного. Старый чех — единственный учитель этого выдающегося исполнителя и прекрасного виртуоза, каким был Шопен.

Всякий раз возникает любопытный вопрос: как играл Шопен? Что он умел? Из всего, что сам он писал об игре, что набросал в черновых заметках о методе игры на фортепьяно, которые он собирался обработать, из упражнений, посылавшихся им племяннице Люде Енджеевич, мы в

общих чертах можем составить себе представление о манере, которую он то ли заимствовал у Живного, то ли разработал сам, следуя исполнительским идеалам, с какими он познакомился в Варшаве. Мы знаем, что своей техникой понравился ему Паганини, своим несравненным бельканто Каталани, затем Зонтаг.

Уровень обучения в консерватории был, разумеется, не очень высок. Взять, к примеру, этого Соливу, старого итальяшку, который был учителем достопамятных приятельниц Шопена — панны Волковой и панны Гладковской. Вот что, как передает Шопен, им сказала панна Зонтаг, после того как они продемонстрировали ей свое искусство: «Панна Зонтаг им сказала, что голоса у них сорваны и что постановка хорошая (?), но надобно, чтобы они голос по-другому извлекали, ежели не хотят через два года его совсем потерять...» Надо же было так случиться, что этим паннам голос нужен был как раз на два года, для того только, чтобы удачно выйти замуж. По всей вероятности, большая часть учеников сего учреждения, размещавшегося на Краковском Предместье («угол улицы Мариенштадт», — уточняет этот адрес в одном из писем Фридерик), состояла из такого рода полублюбителей.

Что же касается уроков самого Эльснера, то об этом говорилось много. Уже тогдашние музыкальные критики перед отъездом Шопена из Варшавы размышляли над тем, многим ли обязан столь блестящий ученик учителю. Когда на одном из концертов Шопена была исполнена симфония Новаковского, тоже ученика Эльснера, кто-то написал, что, судя по этой симфонии, даже самый лучший учитель «из песка плети не скрутит». Разумеется, Шопен обладал великолепным талантом, но, без сомнения, многим он обязан Эльснеру. Ученических работ Шопена мы не знаем. Не знаем мы и методической системы Эльснера, но его высказывания о музыкальной педагогике поражают своею точностью. Некоторые из них мы уже приводили.

Может показаться просто невероятным, как некоторые исследователи Шопена отсутствие педагогического мастерства у Эльснера доказывают тем, что Шопен «плохо» справлялся с сонатным аллегро. Как будто бы своеобразное толкование этой формы Шопеном может объясняться тем, что он недоучился! Да, Шопен второй теме дает «правилами не предусмотренную» тональность, а в репризе сразу же переходит ко второй теме, оперируя первой лишь в прелюдии, но это еще не доказательство того, что Шопен не знал, как строится соната. Если пишущий эти строки, не будучи профессиональным музыкантом, прежде чем приступил к изучению музыкальных форм, уже отлично разбирался в том, как строится

сонатное аллегро, благодаря тому только, что постоянно проигрывал сонаты Бетховена, то что же говорить о таком гениальном музыканте, как Шопен? Ему ли, все схватывавшему на лету, было не понять такой, по существу, простой формулы, по которой строится соната? Шопен облакал свои сонаты — в конце концов и не он первый — в такую форму, которая ему нравилась; Эльснер тут ни при чем.

Учителя Шопена прежде всего отличало уважение к индивидуальности артиста, с которым он имел дело. Он не сумел и не хотел ничего навязать своим ученикам. Может, для музыкальных ремесленников, таких, как Новаковский^[56] или Сикорский, система эта была непригодной, но для Шопена она оказалась идеальной.

Точка зрения Эльснера на построение музыкального произведения да и вообще любого творения искусства была чрезвычайно прогрессивной, чрезвычайно правильной. Он видел в музыкальном организме, в законченном музыкальном сочинении нечто целое, отдельные части которого невозможно исказить, не исказив целого. Все достоинства ума и педагогики Эльснера особенно ярко проявились в известном случае с Калькбреннером, происшедшим сразу же по приезде Шопена в Париж. О посещении Шопеном Калькбреннера мы знаем только из письма Фридерика к Титусу Войцеховскому. Письмо, рассказывающее об этом случае родителям, к сожалению, пропало, но ответы отца, обеих сестер Шопена и Эльснера помогают нам многое себе представить.

Речь здесь идет о той минуте, когда Калькбреннер, просмотрев партитуру концерта Шопена, посоветовал ему вычеркнуть один пассаж и тотчас же протянул ему карандаш для совершения этого варварского поступка.

Людвика в своем письме пишет, как это рассердило Эльснера: «Его ужасно разгневали эти, как он сказал, смелость и наглость: подать карандаш, дабы вычеркнуть пассаж, просмотревши только партитуру, никогда не слышав концерта целиком с оркестром. Говорит, что, кабы давал он тебе совет, чтобы, сочиняя второй [концерт], ты старался сделать аллегро покороче, это было бы другое дело, но заставлять вычеркивать из написанного, сего уж простить нельзя. Он сравнил это с выстроенным домом, когда он совсем закончен и кому-то кажется, что одна колонна чересчур велика и ее хотят, вытащив, заменить другой, а вернее — разрушить то, что представляется хорошим [...]. И тут же добавил: — А концерты Калькбреннера не длинные? Хотя и не такие захватывающие...»

По всей вероятности, Эльснер, как в свое время и Живный, совершенно поддался необыкновенному обаянию своего гениального

ученика и его музыки. Все высказывания Эльснера на этот счет отличаются весьма понятной нам любовью к творчеству Шопена и очень меткой его оценкой. Мы не знаем, было ли это безоговорочное восхищение недостатком педагогической миссии Эльснера. Но скорее всего следует предположить, что это восхищение помогало Фридрику.

Пришла, наконец, очередь и на произведения Шопена, которых современники не поняли, варшавская «публичка», воспитанная на итальянских песенках и ариях, привыкшая к танцевальной и популярной музыке, не в состоянии была по достоинству оценить их.

Еще в конце XVIII века немецкий, а точнее инфляндский, путешественник писал: «...то, что поют в компании, а затем и танцевать можно, больше всего приходится полякам по вкусу. Виртуозы, кои в Варшаву приезжают, должны о сем помнить, в противном случае они не добьются хорошего приема». Варшавская публика в основном состояла из таких слушателей, как тот, который после первой части «Концерта фа минор» спросил Шопена: «А что эти люди находят в вашем аллегро?»

Поэтому-то Шопен и писал об этом самом концерте: «Первое аллегро, доступное немногим, было встречено криками «браво», но, как мне кажется, оттого, что надо же было удивиться, что сие такое! — и, пожалуй, изображать знатоков!» Эпоха вальсов, полонезов и мазурок, которые затем «танцевать можно» (как на балу у Замойских), прошла. Приближалась эпоха сочинений, не укладывавшихся в сознании варшавской карнавальной провинции, хотя балет маркиза де Кева до сих пор танцует в Париже оба концерта Шопена — через сто двадцать пять лет со дня их создания!

В те годы Шопена понимали очень немногие из его окружения. Мог его, вероятно, понять Титус, для которого Фрыцек сочинял первые «эксерсисы», но он, «подобно Абельяру»^[57], сидел в деревне. Оставался Эльснер.

После мартовского концерта Шопена (в 1830 году) в статье «Правительственных ведомостей» подчеркивалась роль этого учителя; Шопен пишет: «Но выше в той же самой статье отмечается, что, попади я в руки какого-нибудь педанта или россиниста (выражение сие глупо), не был бы я тем, чем (будто бы) я есть. Хотя я ничем и не являюсь, все же справедливо, что, если бы я не учился у Эльснера, который способен был убеждать меня словами, наверняка бы умел я еще меньше, чем сегодня умею».

Итак, Эльснер не был ни педантом, ни «россинистом», он умел Шопена «убеждать словами» — в этом его величайшая заслуга.

Если обратиться к творчеству Шопена, то бросается в глаза, что между

композитором и профессором была какая-то тайна, на которую до сих пор почти не обращали внимания. Я имею тут в виду «Фортепьянную сонату до минор, опус 4» Шопена, посвященную, как известно, Эльснеру.

Когда речь заходит об этой сонате, почти всех исследователей Шопена охватывает что-то вроде смущения, ее называют произведением юношеским, ученическим и торопятся перейти к анализу других сочинений Фридерика, относящихся к тому же периоду его творчества. И только недавно Хоминский в своей работе о сонатах Шопена попытался защитить этого первенца, но и он, на мой взгляд, не добрался до существа дела.

Всегда говорят об однородности творчества Шопена; все произведения его — от первого и до последнего — должны собою представлять как будто бы монолит. Словно и нет в его творчестве отдельных этапов. Однако, может, «этапы» эти все таки удастся определить, проследить развитие от одного к другому. Я хотел бы тут подчеркнуть, что, как мне кажется, существовало как бы второе, подпочвенное течение в творчестве Шопена, другая манера, совершенно отличная от тон в которой он писал и которая известна нам во всех подробностях. Мы слышали лишь первый и последний всплески этой подземной, суровой и холодной реки: первую фортепьянную сонату и последнюю сонату для виолончели. Они тесно друг с другом связаны. Дивное эхо порою выдает нам существование этого скрытого, другого течения в творчестве маэстро Фридерика: Ноктюрн соль минор, Прелюдия ля минор или же, например, некоторые партии Баркаролы. Об этой «Прелюдии ля минор» Клечинский^[58] сказал: «Не играть, ибо чудна́». Таково же отношение и к «Сонате до минор» — ее не исполняют, почитая чудной.

Разумеется, соната эта — эксперимент, выходящий далеко за пределы музыкальной манеры Шопена. Даже внешне она совсем «не шопеновская». Тем более ее звучание. В своей книжечке о Кароле Шимановском я вспоминаю о давнишнем разговоре с Каролом, когда мой гениальный кузен, ведя речь о «Вариациях на темы Диабелли» Бетховена, заметил: «Знаешь, дорогой, это не красиво, но тут столько музыки». С определенными оговорками выражение это применимо и к «Сонате до минор» Шопена, может только, если его немножко перефразировать: «Там столько музыкального эксперимента». Нельзя же пренебречь этой сонатой, ведь она имела и должна была иметь какое-то значение для Шопена. Должна же была иметь какое-то значение хроматика этой сонаты, прямо восходящая к вагнеровской хроматике, не зря же Шопен использовал в «Ларжетто» размер в пять четвертей, и это тогда, в 1828 году! Имеет же какое-нибудь значение по-бетховенски драматичный финал. Возможно, эксперимент и не

удался, но это необыкновенно смелый, чрезвычайно интересный и весьма эффектный эксперимент восемнадцатилетнего юноши. Шопен не пошел по этому пути. Он задушил в себе едва родившегося исследователя-экспериментатора, интеллектуалиста в угоду своей эмоциональности. Любопытно, был ли в этой борьбе Эльснер сторонником экспериментальной, прозрачной, как горный ручей, музыки? Поощрял ли он этот эксперимент? Соната посвящена Эльснеру, а стало быть, он наверняка одобрял ее. Тайна «Сонаты до минор» навсегда останется тайной учителя и ученика. Это еще одна нить, которая их связывала.

Этот музыкальный эксперимент, заслуживающий большего внимания, эта соната, полная тристановских чувств, покажется нам фактом еще более значительным, если мы обратимся к обстановке, в которой она создавалась. Варшава очень много музицирует, и Шопен принимает участие то как исполнитель, то как аккомпаниатор, то просто как слушатель почти во всех музыкальных вечерах. Вечера эти происходят исключительно в буржуазных домах. Большую роль в этом варшавском музыкальном мире играют русские чиновники, которые отличались характерной для их страны любовью к музыке. Мы читаем о вечерах у Филипенса, генерала из свиты Константина, генерал Дьяков обладатель лучшего в Варшаве фортепьяно, которое он одалживает Шопену на его второй осенний концерт в 1830 году; адъютант великого князя, Грессер, поет дуэты с профессиональными певцами. У некоего Кесслера по пятницам — музыкальные собрания, «квартеты». «Сюда приходят все и играют, — пишет Шопен, — нет ничего [здесь] написанного заранее: только то, что в компании рождается, то и играют».

Хорошо работает и опера под руководством «россиниста» Курпинского (это на него намекал автор статьи о концерте Шопена, напечатанной в «Правительственных ведомостях»). В Варшаве было несколько хороших пианистов, было несколько и других инструменталистов. Удивительно, однако, что играли на этих вечерах, что пели в опере! Шопен перечисляет произведения, игравшиеся на вечерах у Кесслера, которые давно уже канули в Лету: «Концерт до-диез минор» Риса, «Трио ми мажор» Гуммеля, Квартет прусского князя Фердинанда, о котором тогда говорили, что это сочинение Душека. На вечера приходят и какие-то шуты: «У Циммермана, что играет на флейте, какой-то до чрезвычайности смешной голос, чего он достигает с помощью губ и руки. Не то кошачий, не то телячий, что-то в этом роде. У Новаковского тоже голос оригинальный, похожий на маленькую детскую фальшивую дудочку, что получается, когда он как-то очень плотно губы сжимает. Филип,

воспользовавшись этим, написал большой дуэт для Циммермана и Новаковского с хором; это величайшая глупость, хотя и хорошо сделанная, но так смешно, что закончить не было сил».

Даже когда приезжают большие артисты, они не привозят хорошей музыки. Панна Зонтаг, которая так покорила Шопена своей индивидуальностью и голосом, поет на концерте арию Меркаданти, вариации Роде и, наконец, арии Россини. И это была еще из ряда вон выходящая программа!

Вёрлитцер, пианист Его Величества Императора Прусского, как звучит его титул, своим лучшим, коронным номером почитает вариации Мошелеса на тему «Марша Александра» (по всей вероятности, на тему известного *Parisereinzugsmarsch*, марша, игравшегося при вступлении союзных войск в Париж в 1815 году).

О том, что сегодня называют классической музыкой, — а для Шопена, собственно говоря, было музыкой современной — нет и речи. Ни о Моцарте, ни о Гайдне^[59], ни тем более о Шуберте ни слуху ни духу. В моду входит Вебер. Поэтому-то, когда на одном из вечеров у Кесслера сыграли Бетховена, Шопен никак не может успокоиться: «Наконец Трио Бетховена (давно я не слышал ничего столь великого — Бетховен издевается здесь над всем светом)». И дальше в том же самом письме: «Хотя это [дуэт для Циммермана и Новаковского] и было после «Трио» Бетховена, однако же не смогло затмить того огромного впечатления, которое произвело на меня [Трио]...»

Даже программы концертов самого Шопена поражают своей пестротой. Правда, так было повсеместно принято, и подобные нелепости мы увидим еще в Париже. К примеру, один из мартовских концертов в 1830 году состоял из таких произведений: сначала давали симфонию Новаковского («*par complaisance*»^[60], — добавляет Шопен в скобках); затем Шопен играл первое аллегро из «Концерта фа минор», после этого какой-то Белявский исполнит Вариации на скрипке Берио, и только потом пришла очередь второй и третьей частей «Концерта», после антракта Шопен сыграл «Рондо а ла краковяк», а певичка пани Майерова исполнила арию из оперы Соливы «Елена и Мальвина», а в заключение Шопен импровизировал на фортепьяно! Можно ли вообразить себе бóльшую мешанину? И чем же тут мог показаться прекрасный Концерт фа минор — эта жемчужина, оправленная в сусальную рамку да вдобавок еще и расколота на две части?

Прощальное выступление Шопена, на котором впервые был исполнен

«Концерт ми минор», тоже напоминало слоеный пирог: Симфония Гернара (кто это помнит сегодня?), затем первая часть Концерта Шопена, далее ария Соливы с хором, а потом вторая и третья части Концерта. Антракт. Во втором отделении: увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини, затем панна Гладковская поет каватину из оперы Россини «Женщина с озера» — и, наконец, в заключение Шопен сыграл Фантазии на польские темы! Одна только ария Соливы, ария с хором, вставленная между первой и второй частями «Концерта ми минор», может вывести из себя. Правда, подобное коверкание концертов — делалось это для того, чтобы не утомить уважаемую публику, — практиковалось тогда повсюду. С этим же встречаемся мы и на первых концертах Шопена в Париже.

В письме к Титусу Войцеховскому от 20 октября 1829 года Шопен в приписке добавляет: «Сочинил большой эксерсис *en forme*, в своей собственной манере, как увидимся, покажу его тебе...» В одном из последующих писем он вспоминает, что составил еще несколько таких упражнений. Так мы узнаем, что девятнадцатилетний Шопен приступил к работе над одним из важнейших своих произведений, над циклами фортепьянных этюдов, которые являются самыми долговечными творениями его великого гения.

Замысел «эксерсисов» возник у Шопена наверняка во время его работы над концертами. Разучивая труднейшие пассажи своих новых сочинений, он, вместе того чтобы сотни раз повторять наиболее сложные места концерта, предпочел написать упражнения той же степени исполнительской трудности, сначала всего лишь упражнения для пальцев, которые потом все более стали приобретать характер самостоятельного произведения. Этим мы можем объяснить ту глубокую связь, которая существует между концертами и этюдами, и то также, что Этюды, опус 10 начинаются с упражнений на первый взгляд исключительно технических, которые постепенно приобретают черты произведения искусства. Бесспорно, даже упражнения (первый и второй этюды) Шопена — это музыкальные шедевры.

ETIUDY

KONCERTY

The musical score is divided into two main sections: **ETIUDY** and **KONCERTY**. The notation is as follows:

- ETIUDY Section:**
 - Staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a dynamic marking of *f* (forte).
 - Staff 2: Treble clef, continuing the melodic line.
 - Staff 3: Bass clef, providing harmonic support with eighth and sixteenth notes.
 - Staff 4: Treble clef, featuring a series of chords and arpeggiated figures.
 - Staff 5: Treble clef, continuing the chordal and arpeggiated patterns.
 - Staff 6: Treble clef, melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *f*.
 - Staff 7: Treble clef, melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *f*.
 - Staff 8: Treble clef, melodic line with eighth notes and a dynamic marking of *f*.
 - Staff 9: Bass clef, melodic line with eighth notes.
 - Staff 10: Treble clef, melodic line with eighth notes.
- KONCERTY Section:**
 - Staff 11: Treble clef, featuring a complex, dense texture with many beamed notes and a dynamic marking of *f*.
 - Staff 12: Bass clef, mirroring the complex texture of the treble staff.
 - Staff 13: Treble clef, melodic line with eighth notes.
 - Staff 14: Bass clef, melodic line with eighth notes.

Additional markings include a *(m. 8)* annotation below the third staff of the ETIUDY section and a *f* marking at the end of the final staff.

Об этом могло бы свидетельствовать и то обстоятельство, что Шопен на первых порах называет свои новые произведения «эксерсисами», что в дословном переводе означает «упражнения», а ведь слово «этюды» ему уже знакомо по творчеству Крамера, Шимановской и многих других. Пока что для него это лишь «эксерсисы» в своей «собственной манере», помогающие ему рассеять скуку, связанную с фортепьянной подготовкой концертов; пишет он их для себя, точно так же как написал для Людвиги «Lento con grand'espressione», чтобы она тоже готовилась к исполнению концертов.

Венгерский музыковед Лайош Гернади сопоставил технические задачи этюдов с соответствующими местами концертов. Хотя сам он на основании этого и не пришел к нашим выводам, упомянем, однако, здесь его сопоставление. Оно позволяет также утверждать, что большинство этюдов Шопен написал на родине.

Мы уже говорили о том, что Шопен — человек и композитор — сформировался не сразу и не в безвоздушном пространстве. Музыкальная и духовная культура предшествовавших поколений, влияние окружавшей его среды — все это сыграло свою роль. Точно так же и замысел фортепьянных упражнений родился впервые не в голове Шопена. В одном из писем наш композитор рассказывает другу, что пани Прушак, склонная, видимо, к сенсациям, принесла ему какую-то необычайную весть в тот момент, когда пальцы его были заняты исполнением этюда Крамера. Известно, что Крамер в своих этюдах, или упражнениях, в противоположность Шопену ставил помимо технических уже и исполнительские задачи, что они были или претендовали быть произведениями искусства. Из других источников известно, что Шопен интересовался фортепьянным искусством Марии Шимановской; о ее выступлении и очень дорогих билетах на ее концерт он сообщает Бялоблцкому как о событии первостепеннейшей важности. А пани Шимановская была автором сборника фортепьянных произведений, изданного у Бранкопфа и Гертля, кажется, в 1820 году и называвшегося «Прелюдии и этюды», причем, поразительное дело, Шимановская нигде не определяет, какое сочинение она считает прелюдией, а какое этюдом. Некоторые авторы, и, в частности, французский писатель Андре Жид, задумывались над тем, что у Шопена значит название «prélude». Хорошо, это значит «запев», но к чему? Этим авторам казалось также, что Шопен первый назвал прелюдиями произведения самостоятельные, не являющиеся вступлением ни к чему, сочинения сами по себе, выдержанные чаще всего в одной тональности. Но самостоятельные прелюдии писал и Гуммель. Жид утверждает, что у Баха прелюдия всегда была связана с

фугой. Но и тут он ошибается. Существуют прелюдии Баха — маленькие упражнения, написанные им для сыновей или учеников, прелюдии, за которыми не следуют фуги, произведения самостоятельные. Цикл прелюдий Шопена, созданных им уже в годы творческой зрелости, состоит из двадцати четырех произведений, расположенных по принципу нарастающих в квинтовой последовательности тональностей. Почему, говоря о первых этюдах Шопена, мы задерживаемся на прелюдиях? Потому что ни тот, ни другой циклы не были оригинальным изобретением Шопена, потому что в этом отношении у него были непосредственные предшественники, такие, как Гуммель или панн Шимановская, и прежде всего такой великий патрон, как Бах.

Первоначально, думается, Шопен намеревался расположить свои двадцать четыре этюда попарно, по тональностям, в квинтовой последовательности, так же, как впоследствии ему удалось это с прелюдиями. Два первых этюда написаны в до мажор и ля минор, а стало быть, в равнозначных тональностях. Два других тоже в равнозначных тональностях: ми мажор и до-диез минор. Правда, здесь в счет не идет очередность. Несомненно, этюды — оба цикла — родились под влиянием *Wohltemperiertes Klavier*. Даже взаимосвязь первой тетради этюдов со второй напоминает нам взаимосвязь между первым и вторым томами фуг Баха. Этот второй «тоже прекрасен»; а когда второй том «тоже прекрасен», значит, что ему чего-то недостает. Этюды из второй тетради чрезмерно длинные, весьма пространны или же слишком лаконичны. Они прекрасны, гениальны, но мы предпочитаем первую тетрадь. Роберт Шуман тоже разделял наши вкусы. То же самое относится и к гениальным фугам Иоганна Себастьяна.



Композиция этюдов и их происхождение — не от Шимановской, не от Крамера, а от Баха — показали нам, что было интимной броней Шопена, спасшей его от бескрайнего моря плохой музыки, которое грозило захлестнуть его в Варшаве. Когда играешь сегодня этюды Шимановской или сонаты Гуммеля, испытываешь странное чувство. Кажется, что играешь какого-то незнакомого Шопена: та же форма, но совершенно никакого внутреннего содержания. В «Этюде ми-бемоль мажор» Шимановской, фактура которого напоминает одну из вариаций «Дон-Жуана», даже план модуляций совпадает с планом модуляций «Этюда ля-бемоль мажор» Шопена. Этот этюд звучит так же точно, как и шопеновский, но пусто, бездушно. Содержанием, которым он наполнил эту заимствованную им у современников форму, как раз и была «гениальная индивидуальность, живущая в творениях его искусства», — как говаривал Юзеф Эльснер.

Как выразить это музыкальное содержание, как сохранить его вопреки всем и всему, как запечатлеть в нем свое собственное существование и свои собственные мысли, а вместе с тем и существование своего народа, — всему этому научил его Иоганн Себастьян Бах. Он был проводником Шопена в джунглях любительщины и плохого вкуса.

Путешествия умудряют молодых. Так гласила пословица в давние времена, когда заграничный вояж был еще неременной частью воспитания и образования. Так, вероятно, думал и пан Миколай Шопен, который в юношеском своем путешествии встретил не только приключения, но и обрел счастье, семью и вторую родину. Потому в семействе Шопена давно уже подумывали о том, как бы отправить Фридерика за границу, поскольку, как пишет пан Миколай, «надобно ему теперь только, чтобы мог он посетить иные страны, особливо Германию, Италию, Францию, дабы на хороших образцах он довольно мог бы поучиться».

Родителям Шопена, несмотря ни на что, и в голову-то не приходило, что, собственно говоря, Шопен, хотя он и был молод, сам мог служить «образцом», на котором не один бы «поучился».

Но меньше всего думал об этом сам Фридерик, которого всю жизнь, несмотря на ясное понимание ценности своей музыки, отличала величайшая скромность. Как и всякому молодому человеку, ему представлялось, что повсюду за пределами Варшавы отношения идеальные, а музыкальное исполнение неповторимо, что только в столице Польши директор оперы на ножах с директором консерватории, а профессор пения с учителем фортепьяно. Тщетно предостерегал сына отец, говоря, что повсюду царят более или менее одинаковые отношения, а наряду с хорошими концертами и оперными спектаклями часто попадаются и очень плохие. «Папа говорит, — пишет Шопен, — что я отрешусь от этого высокого мнения о загранице». Но опыт старших не значит ничего. Молодость во всем должна убедиться сама.

К заслугам четы Шопенов следует отнести и то, что они предоставляли сыну большую свободу и приучили его к самостоятельным путешествиям, отсылая в деревню, к друзьям, к знакомым. Конечно же, для четырнадцатилетнего Шопена поездка в Шафарнию была огромным удовольствием, но каждый из нас по собственному опыту знает, с какой тоской по своим, по дому связано в юном возрасте такое путешествие. В то же самое время отпустить сына из-под материнских крылышек значило для родителей оказать огромное доверие своему единственному мальчику. Они знали, что своим поведением он не заставит их краснеть, напротив, они были убеждены, что благородством и неистощимым юмором он покорит

все сердца. И в самом деле, Шопен стал любимцем всех знакомых семейств — и Прушаков, и Радзивиллов, и Дзевановских, и графов де Мориоль.

К естественной у молодого паренька охоте попутешествовать примешивается и любопытство к миру, которое присуще всем одаренным интеллигентностью людям, в особенности же наделенным такой острой наблюдательностью, как Шопен. Ум такого склада не ищет чего-то необычайного, небывалого; он находит удовлетворение в самом обыкновенном пейзаже, его привлечет наипростейшая «Каталани», сидящая на заборе. Оттого-то письма Шопена пестрят портретами, картинками, пейзажами, порой нарисованными всего только одной, но какой же меткой фразой. Интерес к миру, любовь к своей родине при всяком удобном случае гнали Фридерика колесить по Польше. Из Шафарнии он едет в Поморье, Торунь и Гданьск; из Варшавы он не раз выбирается на Мазовию, в Любельщину. Он знал и Краков, и Познань, и воеводство Познаньское, танцевал мазурку в Калише и концертировал во Вроцлаве. Одного только перечисления городов по дороге в Душники хватило бы на целый урок географии. А как приятно и как странно представить себе, что летом в дилижансе Шопен проезжал этой дорогой, такой бесконечно польской еще и сегодня — от Кутны до Клодавы, от Клодавы до Кола, — пустынной и как будто бы даже позабытой. И когда, подъезжая к Конину, дилижанс начинал тяжело взбираться в гору, молодой Фридерик соскакивал на землю и шел пешком; восхитительный вид открывался тогда его глазам, далекие, далекие леса в долине Варты и поблескивающая среди деревьев ленточка реки — места, издавна славившиеся охотой на бобров, места, где любили селиться отшельники и где разыгрался последний акт, такой превосходный акт драмы Марии Домбровской^[61] «Станислав и Богумил».

Этой дорогой проезжал Шопен неоднократно — и в Душники, и в Стжижев, и в Берлин, — и, подумать только, насколько же путешественник, ехавший тогда на лошадях, был ближе к земле, к природе и человеку. Неторопливый шаг лошадей не заглушал ни пения птиц, ни долетающей с поля песни, в корчмах и на постоянных дворах можно было встретить простой люд и бродячих музыкантов, окунуться в гущу деревенской жизни, постичь художественное ее выражение, само сердце родины. На дорогах этих Шопен наблюдал всю жизнь «Польши-родины». Делать это ему было легче, чем нам, разъезжающим по тем же дорогам на поездах и в автомобилях, а ведь, как известно, ничто так не искажает действительности, как стекло автомобиля.

Думается, что Миколай Шопен по ему только ведомым причинам

выбрал в меценаты для своего сына князя Антония Радзивилла, прусского наместника в княжестве. Антонин Радзивилл — просвещенный магнат, немножечко онемечившийся, как и вся эта линия Радзивиллов, женатый на прусской княжне, — отличался любовью к музыке и даже сочинял сам. Он был автором первой и единственной одобренной Гете музыки к «Фаусту». Гёте не принимал всерьез творчества Бетховена и Шуберта, но считал, что музыка Радзивилла неплоха; «для наместника», — добавляет Фридерик Шопен.

Шопен как-то написал, что «папа желал бы, чтоб я жил в Берлине». Последовавшая затем поездка Шопена к крестной матери, Анне Веселовской, урожденной Скарбек, в Стжижев на Познаньщине, да еще в то самое время, когда Радзивилл гостил в соседнем Антонине (недалеко от Острова Познаньского), походит на интригу, затеянную Миколаем Шопеном вместе со Скарбеками и преследовавшую те же самые цели. Немножечко удивляет, что отец, который наверняка чаще еще, нежели его сын, «видел, что милость панская переменчива», рассчитывал на поддержку магната. Радзивилл был очень обходителен. Шопены нанесли визит в Антонин, князь пригласил туда Фридерика, принял посвящение «Трио», которое сочинил Шопен, но на том все и кончилось. Пребывание Шопена в Антонине ценно для нас благодаря Полонезу для виолончели, наспех там написанному, и двум очень интересным портретам молодого артиста, выполненным княжной Элизой, — и ничем более.

По всей вероятности, подспудной целью поездки Шопена в Берлин осенью 1828 года, на которую родители так легко согласились, — хотя Фридерiku и казалось, что он проделает этот путь ради «одной оперы Спонтини», — гоже была попытка захватить наместника в сети.

Хотя в этом отношении семейство Шопенов и постигло разочарование, первое знакомство Фридерика с «европейской музыкой» и обществом, которое в сравнении с варшавской жизнью могло сойти за большой свет, имело для молодого человека огромное значение.

К сожалению, мы располагаем слишком скудными сведениями о пребывании Шопена в Берлине. Его взял с собой Феликс Яроцкий, профессор зоологии в Варшавском университете. Яроцкий отправился в Берлин как почетный гость конгресса натуралистов, который возглавлял известный путешественник и ученый Александр Гумбольдт. Подобный конгресс тогда был в новинку, он стал огромным научным и общественным событием. Пригласил Яроцкого его хороший знакомый, профессор Лихтенштейн, дружившим в свое время с Вебером — композитора уже два года как не было в живых — и хорошо знавший весь берлинский

музыкальный мир: дочь его была пианисткой.

Поскольку одно письмо Шопена, написанное между 20 и 27 сентября 1828 года, по-видимому, пропало, у нас нет любопытнейшего отчета Шопена — сравнения берлинских певцов с варшавскими в «Вольном стрелке» Вебера. Завистливая судьба вырвала у нас эту интересную театральную рецензию. Зато сохранилось множество зарисовок, портретов, карикатур с самого конгресса, на котором Шопен чувствовал себя «как Пилат в "Кредо"». Как явствует из писем, были также и нарисованные Шопеном карикатуры, — они, однако, до нас не дошли. Шопен был великолепным карикатуристом, мы уже слышали об этом, — и мы легко верим ему, что собрание профессоров-натуралистов, съехавшихся со всей Германии, да что там Германии, со всей Европы, должно было подсказать ему не одну тему для веселых карандашных набросков. Такая вот, к примеру, модель:

«[Со мной рядом сидел] профессор ботаники из Гамбурга, пан Леман. Я позавидовал его пальчищам. Я разламывал булку обеими руками, он же одной рукой превратил ее в лепешку. У этой лягушки медвежьих лапки. Он болтал с паном Яроцким, сидевшим со мною рядом, и так забывался, так распалялся, что запуская свои пальцы в мою тарелку и сметал крошки. (Это истинный ученый, ибо при всем при том у него большой и нескладный нос.) Покуда он подметал мою тарелку, я сидел словно на иголках, и потом мне пришлось салфеткою навести порядок».

Что касается музыкальных спектаклей, то Шопен прослушал лишь несколько опер. Разговор об этих представлениях он откладывает до встречи — они наверняка не вызвали у него энтузиазма. Он слушал оперы «Фердинанда Кортеса» Спонтини, «Кольпорте» Онслоу, восхитительный «Тайный брак» Чимарозы. «Оратория «Цецилия» Генделя, — пишет Шопен, — более всего приближается к идеалу великой музыки, который я себе создал». Утверждение это еще раз подтверждает, что Шопен инстинктивно и безошибочно угадывал настоящую музыку. Об исполнении он добавляет: «Однако же и тут не обошлось без *но*; в Париже-то, пожалуй, этого уж не будет».

Кстати, это уже второе упоминание в письмах Фридерика о Париже как об идеальном городе его грез. Сознательно или бессознательно, «проездом в Лондон» или же по дороге Милан — Париж с юношеских лет был для Шопена целью, к которой он стремился.

На обратном пути он останавливается в пограничной корчме в Сулехове. Поджидая, пока переменят лошадей, Фридерик устраивает в гостиную маленький концерт. Об этом концерте мы слышали много сказок;

как там было на самом деле, мы не знаем. Вместе с Яроцким он задерживается на два дня в Познани; их приглашают на обед к епископу Волицкому. В Познани Шопен играет в воеводской «Белой зале». Это один из первых его концертов.

«Белая зала» существует в Познани и до сего дня. А вот корчма в Сулехове, овеянная шопеновской легендой, была снесена уже после 1945 года!

Совсем иной характер носит путешествие Шопена в Вену, которое он совершил летом 1828 года. Это последняя вспышка, истинный фейерверк, вспышка, ничем не омраченная. Жизнерадостность, веселье, юношеская беззаботность во время этой поездки так и бьют через край. Все тогда Фрыцке по вкусу: и ночные прогулки в дождь по долине Ойцова, и сладкие, но лицемерные словечки венских издателей, и каждая встреченная компания; даже монотонная Моравская равнина, которую и сейчас еще по пути в Вену одолевашь со скукой, представляется ему красивым пейзажем. «Восхитительный вояж, восхитительное общество».

Поездка эта предпринимается без какой либо определенной артистической цели. Венские концерты были импровизацией. Скорее всего прогулка в Вену летом, не «в сезон» нужна была Шопену для того, чтобы познакомиться с тем артистическим центром, каким тогда стремилась казаться Вена. Более полувека столица Австрии была музыкальной Меккой: ведь здесь творили Моцарт и Гайдн, здесь сражался с богом и светом, а прежде всего воевал с буржуазным окружением Бетховен. Здесь свои песни и симфонии создавал Шуберт — пока еще известный только друзьям и близким, он славился лишь в кругу своих почитателей, и Шопен не слышат о нем.

Но в те годы, когда Шопен рвался в Вену, исполины уже исчезли с горизонта, и, как это обычно бывает, вскоре же после их смерти о них почти что позабыли. И только в середине века начнет возрождаться культ великой музыки «венских классиков»; в дунайском городе Шопен застанет лишь их учеников и эпигонов, которые — как художники — очень его разочаруют. Как-то в особенности не угодит ему Карл Черни, ученик, друг, издатель Бетховена, автор незабвенных фортепьянных упражнений и совершенно позабытых сочинений. Этот представитель старой фортепьянной школы, далекий от романтического легато и искрящейся игры современников Шопена, станет объектом чрезмерно ядовитых замечаний Фридерика.

О поездке в Вену более всего мы узнаем из шопеновских писем домой, которые в своей работе опубликовал Карасовский. Чтобы убедиться, как в

старые времена смотрели на бесценное наследие нашего величайшего композитора, как совершенно не понимали, в чем заключается его ценность, обратите внимание, как отнесся Карасовский к необычайно интересным материалам, которые ему предоставила семья и которые затем погибли.

Вот, например, письмо Фридерика от 1 августа 1829 года (хотя письмо отправлено из Вены, в нем рассказывается о пребывании в Кракове и забавно повествуется о поездке в Ойцово и поисках постоянного двора пана Индыка, описанною Клементиной Танской). Карасовский приводит только часть этого письма (в том, что он выхолащивал письма Шопена, можно убедиться, сравнив письмо, оглашенное Карасовским, с посвященным тем же событиям письмом Титусу Войцеховскому, которого Карасовский не касался), а затем от себя добавляет:

«Далее описывает Фридерик Ойцов, Пескову Скалу, гроты Черный и Королевский, в котором некогда, в конце XIII века, как гласит народное предание, король Локетек скрывался от своих неприятелей. Фридерик всем этим восторгается, говоря в восхищении: «Ради одной только истинной этой красоты Ойцова стоило было вымокнуть». Письмо это, впрочем, в конце содержит описание Венской картинной галереи, которую он осмотрел второпях, а также иные, менее способные заинтересовать читателя подробности».

Вот так, исковеркав письмо, Карасовский лишил нас двух бесценных штрихов для характеристики великого художника. Во-первых, он утаил от нас описание Ойцова, одного из красивейших мест Полыни, и тех чувств, которые пробудила в Шопене-юноше долина Прондника, да и о Кракове, наверное, говорилось в письме больше. «Краков так захватил меня, что мало времени мог я посвящать воспоминаниям о доме и о тебе», — говорит Шопен в письме к Титусу. Отражение этого восхищения Краковом и его окрестностями навсегда пропало для нас с легкой руки Карасовского. Во-вторых, он выбросил впечатления Шопена от посещения Венской галереи. До нас дошло очень мало суждений Шопена о живописи, а относящимися к тому периоду мы и вовсе не располагаем. А ведь известно, что составляет главное сокровище Венской галереи: полотна Брейгеля. Какое впечатление произвели они на молодого Фридерика? Позволила ли артистическая восприимчивость Шопена почувствовать весь их ужас? Сказали ли что-нибудь Шопену эти условные летние и зимние пейзажи, эти осенние пейзажи, написанные в приглушенных тонах, уходящие куда-то в бесконечность перспективы, эта потрясающая, холодная горная цепь «Обращения св. Павла»? Не их ли эхо слышим мы во Второй прелюдии, в

Баркароле? Почувствовал ли он, что потрясение, которое вызывают в нас эти картины, родственно потрясающим, последним трио Бетховена? Или он предпочитал Рембрандта? Или эту сладенькую мадонну Рафаэля? Как много сказали бы нам даже самые поверхностные, даже второпях сформулированные суждения? А разве менее любопытны эти «иные подробности» писем? Говорят ли они об атмосфере, раскрывают ли ход мыслей писавшего, дают ли нам точнейшую картину минувшего времени, минувшего очарования, минувшей жизни?

Для таких людей, как Карасовский, Шопен в одном из своих писем к Эльснеру сам нашел превосходное определение: он называет их «засушенными пупками».

Хотя поездка Шопена в Вену и была задумана как увеселительный «вояж», она оказалась для него и школой опыта. «Сегодня я мудрее и опытнее года на четыре», — пишет Фридерик родителям в первые же дни своего пребывания на берегах Дуная. Прежде всею Шопен многому научился как концертант. Надо признать, что в Вене он встретил очень приветливое к себе отношение. Во-первых, сердечно им занялся его учитель игры на органе, чех Вильгельм Вюрфель. Одно время Вюрфель был профессором Варшавской консерватории и посвящал Фридерика в тайны «короля инструментов». Как известно, в последний год своего пребывания в лицее Шопен каждое воскресенье играл у Визытек на органе. Вюрфель переехал затем в Вену и был там дирижером. Он-то и был главным организатором и инициатором концертов Шопена в Вене. Надо отдать ему должное, организатором он был первоклассным, ведь с субботы по вторник он сумел приготовить первый концерт! И это с афишами, с репетицией, правда с одной только, да и оркестр при этом так капризничал, что Шопену пришлось отказаться от включения в программу концерта недавно им написанного «Рондо а ла краковяк», ограничившись лишь «Вариациями си мажор на темы из «Дон Жуана». Рондо он решил заменить импровизацией; сделать это предложил ему барон Деммар, управляющий императорского театра. «Когда я сказал об этом, у оркестрантов глаза на лоб повылезали», — замечает Шопен.

«Оркестр на репетиции отнесся ко мне кисло, — пишет Фридерик. — Потому больше всего, что не успел я приехать и сразу же ни с того ни с сего играю собственные сочинения». И только концерт заставил оркестр поверить молодому артисту: признание было полным, и на втором выступлении «Рондо а ла краковяк» прозвучало уже великолепно. Вся музыкальная Вена без ума была от молоденького Шопена и отнеслась к нему с необыкновенной сердечностью.

Сегодня, когда мы знаем и позднейшие, гениальные его произведения, нас слегка удивляет тот энтузиазм, с которым встречены были игравшиеся им сочинения. Шопен приехал в Вену с небольшой программой. Он привез только вариации на темы Моцарта и этот краковяк. Но, по видимому, и в этих сочинениях столько было свежести, столько новизны и притом столько блеска и изящества, что они тронули сердца таких зачерствелых музыкантов, как Лахнер, Горовитц, Черни e tutti quanti; даже старик Шуппанциг (фамилия его, вероятно, когда-то была Жупаньчик), друг Бетховена и неперменный исполнитель его квартетов, который, видимо, не был «засушенным пупком», восторгался молодым пианистом и композитором. Из всего шопеновского репертуара нас больше всего трогает вступление к «Рондо а la краковяк»: Но и Шопен по достоинству расценивал этот фрагмент своего сочинения, где народность музыки, хотя подлинных заимствований здесь и нет, впервые проявляется во всем своем потрясающем великолепии.

Andantino quasi allegretto 2-104

This musical score is for a piece in 2/4 time, marked "Andantino quasi allegretto" with the number 104. It features a piano accompaniment and a cor Anglais part. The piano part is written in treble and bass staves, while the cor part is in a single staff. The score is divided into seven systems. The first system includes a "Vni" (Violini) part. The tempo marking "p legato o semplice" is present in the first system. The cor part is marked "Cor." in several places. The tempo marking "poco stretto" appears in the sixth system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Cor Vni *p legato o semplice*

Cor

Cor.

Cor

poco stretto

В декабре 1828 года он пишет Титусу:

«Рондо â la краковяк в партитуре закончено. Интродукция оригинальна, даже более, нежели я в байковом сюртуке...»

И еще одно испытание поджидало Шопена в Вене — первое столкновение с издателями, с которыми впоследствии так часто приходилось ему торговаться. На этот раз это был Газлингер, у которого уже томились рукописи «Сонаты до минор» и Вариаций, посвященных Титусу. Газлингер, собравший о Шопене наилучшие рекомендации, был весьма осторожен. «Газлингер благодаря письму пана Эльснера не знал, куда меня и посадить! [...] Но тем не менее пока что вещей моих еще не печатал. Я его о них не спрашивал, но, показав мне лучшее свое издание он объявил, что мои Вариации, похоже [обратим внимание на типично маловецкое «похоже»], через неделю в Одеоне выйдут. Я и не ожидал этого».

Следует добавить, что и Газлингер не ожидал этого, ибо он и не помышлял издавать Вариации. «Он мне советует играть для публики», — говорит Шопен. Очевидно, делает это Газлингер в своих интересах: он хочет убедиться, как Шопен «совладеет» с публикой, и в зависимости от этого решить, печатать или не печатать произведения почтеннейшего Шопена. Перед отъездом Шопена он «серьезно» пообещал автору, что его Вариации появятся через пять недель. Но и это было неправдой: в письмах Шопена 1830 года, написанных незадолго перед отъездом из Варшавы, мы все еще читаем о том, что он ждет не дожидается своих Вариаций в издании Газлингера. Но, видимо, они понравились и венской публике и издателю, потому что рукопись их, прекрасно оформленную, Газлингер передал в Венскую музыкальную библиотеку, где на следующий год, к величайшему своему удивлению, Шопен ее и увидел. Зато «Соната до минор» пролежала в этом издательстве до самой смерти Шопена. И только спустя два года после этого Газлингер-сын почел делом семейной чести отпечатать ее и выпустить в свет. Было это в 1851 году.

Как и всегда, маленьким сценкам, лаконичным портретикам венских знаменитостей из писем Шопена нет цены. Например, панна Леолольдина Блахет, дочь редактора венской музыкальной газеты, первая «венская фортепьянистка», — молодая, красивая особа, которой «нет еще двадцати лет», — но она так бьет по клавишам, что после нее игра Шопена кажется «слишком тихой». Точно так же оставил нам Шопен великолепный портретик графа Галленберга, управляющего театра «An der Wien». Это автор посредственных балетов. После выступлений Шопена, программа которых была невелика (бисирования в те времена, как видно, не знали), он

всегда давал свой маленький балетик, дабы на разожженном Шопеном костре испечь и свой маленький кусочек мяса^[62]. Это тот самый Галленберг, женившийся на возлюбленной Бетховена, Джулии Гвиччарди, которой посвящена Sonata quasi una fantasia. Все эти любезности — и это главное, — которые источали Шопену Галленберг и другие, вызваны были в первую очередь стремлением с выгодой использовать конъюнктуру. С одной стороны, им было известно, что «венцы изголодались по хорошей музыке»; с другой — они полагали, что Шопену достаточно одной только чести «ни с того ни с сего» сыграть перед венской публикой. Выручку они хотели забрать себе. Неосторожный барон Деммар выболтал в разговоре с Шопеном, что второй его концерт принес хороший recette (то есть доход) и что публика шла ведь не ради балета Галленберга. Тем не менее на обоих концертах Шопен играл задаром, не получив никакого гонорара, «что очень нравилось графу Галленбергу, ибо дело шло о его кармане».

В беседах с Газлингером, которого Шопен с гордостью называет в письме к Войцеховскому «мой издатель» (подумайте, ведь это же еще почти ребенок, девятнадцатилетний паренек, «welcher so wenig Tournure hat»^[63], как о нем сказала на концерте одна дама); в этих беседах с Газлингером, который откровенно лжет ему в глаза, толкуя, что его сочинения «трудны и незначительны» (бог ты мой!); в беседах с Галленбергом, который соглашается на концерт Шопена, но пристегивает сюда же свой балет, требуя от артиста, чтобы он играл бесплатно, и во многих, многих других еще беседах Шопен набирается житейского опыта, о чем пишет в письме родителям. Впервые же столкнулся он и с «европейской» журналистикой. Несомненно, и из этих встреч сделал он для себя соответствующие выводы.

Этот опыт накапливался в скрытном сердце Шопена. Внешне же эти три недели в Вене были отмечены непрерывным успехом, встречами, теми типичными для артистической среды друзьями «на всю жизнь», о которых тотчас же после разлуки и забывают.

Но не только музыкальный мир — венская аристократия тоже без удержу восторгается новым баловнем. Граф Дитрихштейн навещает Шопена за кулисами, даже сам великий Лихновский — в прошлом меценат Бетховена — интересуется польским пианистом. Шопен бывает у пани Лихновской, у живущих в Вене поляков. Не появились ли здесь у Шопена и сердечные привязанности? Пожалуй, нет. Правда, панна Польди Блахет дарит ему на прощание свое сочинение с собственноручным, сердечным — тут сомнений быть не может — посвящением, о чем Шопен упоминает

дважды, но скорее всего это намек на какой-то флирт. Воротившись из Вены, Шопен сообщает Титусу, что вот уж пол года есть у него «идеал», а значит, и в Вене мыслями он постоянно возвращался к Варшаве; во всяком случае, этот «идеал» надежно оберегал его от слишком уж цепких сетей Амура. Впрочем, никаких намеков на то, что в Вене Фридерик тосковал по Варшаве, мы не обнаруживаем. Напротив, он признается, что в Кракове еще не было у него времени подумать о доме и друге, что уж тут и говорить о Вене!

«Вояж» его и впоследствии складывается удачно и интересно. Запасшись рекомендательными письмами у Вюрфеля и Пиксиса, в компании веселых друзей и хороших знакомых Шопен едет в Прагу, чтобы оттуда — через Чеплицы, Дрезден, Саксонскую Швейцарию — самой длинной и самой красочной дорогой отправиться домой.

Мы благодарны Шопену за его сердечное отношение к нашим чешским братьям. Правда, и чехи встретили его с исключительной приветливостью: «почтенный Вюрфелек» устроил ему те два концерта в Вене (он сам дирижировал на них), великий Ганка^[64] встретил его с распростертыми объятиями (Впоследствии его близким другом стал рано умерший выдающимся скрипач Славик.)

Шопен отблагодарил Ганку, вписав в его альбом мазурку на слова, наспех сочиненные в честь великого деятеля братского народа Мачеевским, товарищем Фридерика по путешествию.

Посещение прекрасного города, «Златой Праги», видно, произвело на Шопена огромное впечатление. «Вообще город прекрасен, особенно если смотреть с Замковой горы; великий, древний, когда-то богатый». Какой же изумительной должна была тогда быть Прага, забытый, запущенный, утопающий в зелени (листья в те дни уже желтели) город; как же красива должна была она быть тогда, если и сегодня — а с половины XIX века она снова «богата» и отметила это свое богатство зданиями сомнительной художественной ценности, — если и сегодня она еще восхищает нас. А тогда Шопен видел ее во всей ее романтической красе! Потому и осталась она навсегда в его сердце.

На обратном пути из Праги Шопен задерживается в Чешите. Представленный одним своим варшавским знакомым, он провел вечер в аристократическом доме князей Клари унд Альдринген, о которых пишет: «Прямо-таки удельное княжество, владеют они огромными богатствами и самим городом Теплитцем». Вечер этот отмечен в артистических летописях тем, что Шопен четыре раза импровизировал. Поскольку только однажды встречаем мы у Шопена чрезвычайно подробное описание своей

импровизации, приведем здесь довольно большую выдержку из него:

«Входим: маленькая, но почтеннейшая компания. Какой-то австрийский князь, какой-то генерал, фамилию которого я позабыл, какой-то английский морском капитан, несколько элегантных молодых людей, похоже, тоже австрийских князей, и один саксонский генерал по фамилии Лайзер, до ужаса обвешанный орденами и со шрамом на лице. После чая, перед которым я долго с самим кн. Клари беседовал, его мать попросила меня, чтобы я «соблаговолил» сестьза фортепьяно (фортепьяно хорошее, Граффа). Я «соблаговолил», но со своей стороны попросил также, чтобы «соблаговолили» предложить мне тему для импровизации. Сразу же женщины, расположившиеся вокруг большого стола и вышивавшие, вившие шнурочки, обметывавшие петельки, принялись восклицать: «Un thème, un thème». Три изящные княжны стали сговариваться, наконец одна обратилась к пану Фритче (как я заметил, гувернеру юного Клари), а тот, со всеобщего одобрения, предложил мне тему из Моисея Россини. Я импровизировал — и как то так счастливо, что генерал Лайзер потом долго со мною беседовал [...]. В тот вечер я играл четыре раза, а княжны хотели, чтобы я остался еще в Теплите и на завтра был у них на обеде...»

К сожалению, описание ограничивается обстоятельствами чисто внешними. Что же касается самого содержания импровизации, то Шопен не сообщает нам ни одной подробности: в какой форме выдержана была эта импровизация, было ли это вариацией на предложенную мелодию или же более обширной фантазией, каков был темп произведения — об этом ни слова. Нам больше повезло с венской концертной импровизацией на темы песни о хмеле. Шопен говорит, что слушателям так понравилось, что они прямо подсказывали на стульях. Стало быть, импровизация Шопена выдержана была в живых, танцевальных ритмах. Как известно, эта обрядная песня не является сама по себе танцем.

Импровизация у князей Клари, должно быть, действительно покорила всех, раз уж генерал Лайзер, прослушав Шопена, тотчас же, с места в карьер, дает ему рекомендательное письмо к министру двора в Дрездене и к письму, выдержанному в официальном тоне, написанному по-французски, добавляет по-немецки фразу, которая словно бы вырвалась у него прямо из сердца: «Herr Chopin ist selbst einer der Vorzüglichsten Pianospiele, die ich bis jetzt kenne»^[65].

К сожалению, импровизации Шопена для нас — книга за семью печатями. Книга, захлопнувшаяся раз и навсегда. Мы никогда не узнаем, потому что не можем узнать, что они собой представляли. До нас дошли кое-какие отрывки импровизаций Мицкевича или Словацкого, хотя и они,

правда, не вносят существенной ясности в проблему. От музыкальных импровизаций Шопена не осталось и следа. С годами Шопен перестал публично импровизировать. Он уже слишком серьезно относится к музыке, чтобы рискнуть на подобные подвиги. Зато в кругу близких друзей не раз еще звучали его импровизации. Распространено мнение, что его записанные произведения — только тень того, чем была его вдохновенная игра-импровизация, когда он «неистовствовал» или «любил» за фортепьяно. Может, так и было на самом деле, а может, на слушателей воздействовала сама атмосфера таких вечеров, влияние, которое оказывала на окружающих великая индивидуальность Фридерика Шопена.

Кое-кто утверждает, что отзвук этих импровизаций слышится в его импромптусах. Невозможно усомниться в том, что из импровизаций артиста, тем более из тех, которые он считал особенно удачными, возникали его записанные произведения, что во время таких сеансов рождались мысли, и потом продолжавшие звучать в ушах и памяти композитора, и что по этой канве писал он свои сочинения. Но это никак не может относиться к импромптусам, которые (все за исключением «Импромпта фа-диез-мажор») написаны в очень определенной форме, унаследованной от импромптусов Шуберта. Это касается также и того *Impromptu*, который, неизвестно для чего, Фонтана окрестил «фантазией».

Психологическая загадка такого рода импровизации не разгадана. Может быть, композитор в момент снизошедшего на него вдохновения просто komponует технические формулы, которые давно уже «просятся» ему на пальцы? Или же в такие минуты выплескиваются на инструмент мысли и чувства, дремавшие в душе композитора и неожиданные для него самого? Наверное, и то и другое. Сегодня импровизаторов уже нет.

А ведь у этого искусства богатейшие традиции, у истоков его стоят величайшие артисты, ведь во время богослужения импровизация на органе обязательна. Великим импровизатором был Бах. Сохранился рассказ о его импровизации; и в этом искусстве была у него «своя система», он без перерыва мог импровизировать на одну тему в течение двух часов. Великим импровизатором был также и Бетховен.

Если же говорить о более поздних композиторах, то тут известны импровизации Кароля Шимановского. Насколько удалось установить автору этих строк, импровизации Шимановского казались более строгими с точки зрения формальной, нежели его записанные на бумаге произведения. Бесспорно, некоторая закономерность повторения темы придает импровизации форму, в которой импровизатор легче может удерживать себя, не скатываясь к тому, что называется импровизацией у любителей, то

есть к хаотическому нагромождению пассажей, перемежаемому ученическими модуляциями. В импровизации Шимановского, например в форме песни, поражало очень четкое повторение первой части после центрального фрагмента. Его импровизации были гораздо проще его сочинений.

Как это было у Шопена? Об этом мы даже не знаем. Те, кто в своих воспоминаниях рассказывает нам об импровизациях Шопена, помимо своих «ахов» и «охов», не сообщают никаких точных сведений. А сам Шопен, как мы видели, просто говорит; «Я импровизировал». И точка.

VI

Не без волнения приступает автор к этой главе. Она будет посвящена последнему году пребывания Шопена в Польше — от возвращения из Вены до его отъезда. Отъезда навсегда.

Нужна изрядная храбрость, чтобы приняться за описание этого периода жизни молодого художника, периода, который напоминает законченную, вполне самостоятельную главу прекраснейшего, романтического, полного любви и тревожных волнений романа. Шопену исполняется двадцать лет, он любит, изливает душу, наконец сочиняет свои юношеские шедевры. И все это в то время, когда над родиной сгущаются тучи, когда из подпольных глубин доносятся грозные гулкие раскаты, когда распространяются великие патриотические и социальные идеи, которым в недалеком будущем суждено было разбудить столицу Польши. Ни одно перо — даже перо величайшего писателя — не в состоянии свести в единое целое все эти мотивы, не сумеет так их сплести, чтобы они воссоздали хотя бы бледную картину этого великого года в биографии Шопена. Это было накопление исполинских чувств, которые потом долгое время служили пищей для его гениального творчества.

В этом необыкновенном году—1829/30 — Шопен, думается, играл в Варшаве особую роль. Несомненная вспышка гениальности должна была передаться всему городу, ведь Шопен бывал повсюду: «в обществе», в кафе, на улице. Всех покоряла его молодость, веселый нрав, жизнерадостность и поистине моцартовская щедрость, с которой он, словно бы из рукава, сыпал произведение за произведением. Сочинение какого-нибудь вальса или мазурки не отнимало у него много времени. «Нынче утром» он писал вальс, тотчас же отсылал его своему любимому Титусу — и начиналось. Визиты, флирты, фортепьянные, репетиции, немножечко сплетен — ну как же без этого, ведь это же Варшава!

«...половина 12-го, а я сижу не одет и пишу, тогда как меня дожидается юная Мориоль, потом обед у Челинского, а еще я у Магнушевского быть обещался...»

Видно, особенно любят его музыканты, а сам он способен прекратить такие обычные в артистических кругах ссоры. На репетиции его концерта «будут и Курпинский, и Солива, и весь высший музыкальный свет, но этим панам, исключивши Эльснера, я не очень то верю. Любопытно мне, как будет смотреть итальянец [Солива] на капельмейстера [Курпинского],

Чапек на Кеслера, Филип на Добжинского^[66]. Мосдорф на Качинского, Ледук на Солтыка и Павловский на нас всех. Не было случая, чтобы когда-нибудь всех этих панов вместе можно было увидеть. У меня это удастся сделать, и я это подаю как диковину».

Осенью 1829 года Шопен впервые вспоминает о своем «идеале». «Ведь у меня, может и к несчастью, есть свой идеал, которому я верно, не сказав с ним ни слова, служу уже пол года, который мне снится, в память о котором сочинено адажио из моего концерта, который сегодня утром вдохновил меня на этот вальсик, что я тебе посылаю. Обрати внимание на одно место, помеченное Х...» «С фортепьяно говорю я о том, о чем бы не раз с тобою поговорил...» Это была дурманящая смесь любви, дружбы, творческих порывов, внезапно открывающихся перспектив величия, напор чувств, ищущих какого-нибудь выхода и находящих его в юношеской, экзальтированной любви.

«... в память о котором сочинено адажио из моего концерта...» — это необыкновенное ларгетто, и сегодня нас восхищающее.

Мы уже цитировали эти слова, да и почти все пишущие о Шопене приводят их, но, думается, недостаточно подчеркивают всю их ценность. Слова эти — подлинные слова Шопена — должны иметь для нас такое же значение, какое для теолога имеют слова Священного писания. В них прямо-таки догматически определяет Шопен свое отношение к музыке, свое понимание музыки. И никакие софистические выверты тут не помогут — иного отношения, формалистического, из этих слов не выведешь. Для Шопена музыка — выражение чувств. В этом нет ни малейшего сомнения. Она не только выражение — она и картина чувств. Ларгетто из «Концерта фа минор» — это отражение светлого, волнующего, в основе своей, по-юношески безмятежного чувства. С самого же первого аккорда ля-бемоль мажор, который навевает мысль об отворяющихся в храм любви и покоя вратах.

Шопен поверяет фортепьяно то, в чем он мог бы признаться кому-нибудь другому. Этим можно объяснить его скрытность. Если уж тогда, в Варшаве, где как-никак он был окружен людьми, которые хоть и не очень-то его понимают, но по крайней мере относятся к нему, земляку, сердечно, он не мог излить свою душу, иначе как «болтая с фортепьяно», то каково же было ему на первых порах на чужбине, где он чувствовал себя неуютно и сиротливо.

Все свои невысказанные чувства отдавал он музыке. И она стала хранительницей всех его чувств. А стало быть, и патриотизма его, и любви к природе, и его гордости историческим прошлым, и его отчаяния, и его

беспредельной печали.

О другом своем адажио Шопен говорит: «Не должно оно быть мощным, оно более лирично, спокойно, меланхолично, оно должно быть словно ласковый взгляд на то, что в мыслях вызывает тысячу милых воспоминаний. Это какое-то размышление в прекраснейшую весеннюю пору, но размышление при луне».

Значит, не только выражение чувств, но даже и картина чего-то, чувствами переполнение го. Что-то совершенно не похожее на «объективного» Шопена, какого с некоторых пор пытаются нам навязать на Западе. Музыка Шопена неотделима от этого эмоционального содержания, и великий художник стремился к тому, чтобы она стала отражением его чувств. И инстинкт и разум толкали его к этому. Даже наиболее рассудочные сочинения Шопена, произведения наиболее «рассчитанные», какими являются его этюды, ставят, помимо технических, еще и проблемы выразительности. Это и есть их главное, глубинное содержание, и это помешало им стать чем то вроде этюдов Крамера или пани Шимановской. Мы совершили бы величайшую ошибку, связав все творчество Шопена этого знаменательного года с его любовью к Констанции Гладковской. Уже когда говорит он о своем втором адажио, как о вызывающем в памяти уголок милых воспоминаний (при луне), трудно сказать, думает ли он об этой девушке. Скорее всего это ощущение дыхания природы, чего-то такого, что потом выявится в таких исполнительских ремарках, как *andante spianato* или *dolce sfogato*. Что-то, что слышится в третьем этюде, тоже в мн мажор, в холодной, лунной, зеленоватой тональности.

Мы не знаем, каковы были на самом деле чувства Шопена к Констанции. Да и незачем нам это знать. Для меня самой большой неприятностью в фильме «Юность Шопена» было увидеть Гладковскую — такую конкретную, всамделишную, из плоти и крови. Разумеется, Констанция была существом небесплотным, и даже наверняка отнюдь не бесплотным. В Варшаву она приехала из Радома, ее отец был управляющим замком, она ходила в консерваторию, была любимой ученицей Соливы, под руководством которого надорвала приятный от природы голос так, что, по словам панны Зонтаг, ей должно было его хватить на каких-нибудь два года; дружила она с панной Волковой, по всей видимости дочерью русского чиновника. Панна Волкова была помилее, посмекалистее, посмелее Констанции, жила, конечно же, в родительском доме, в тот год носила траур по матушке. Это были две заурядные ученицы консерватории, такие попадают и сегодня. Констанция, должно быть, болела малокровием, и у нее частенько бывали ячмени, потому что глаз она

закрывала повязкой. Хорошенькие, совсем не недотроги, эти панны, порхавшие по городу, постоянно были окружены стайкой поклонников. Около них беспрестанно увивались офицеришки князя Константина, дело обычнейшее; наверняка благодаря связям панны Волковой, обе они проводили время в русском обществе. Они встречались с этими офицерами на музыкальных вечерах; к огорчению Эльснера, офицеры навешали девушек и в консерваторском «обществе». Один из этих адъютантов, Грессер, пел совсем сносно. Так что, во всяком случае, эти дамы не бывали «в свете», в буржуазных салонах. Констанция не появлялась в доме Шопенов, и даже Титус Войцеховский ее не знал.

Обе панны готовились в оперные певицы, и их дебют состоялся тогда же, в конце того самого знаменательного для Шопена периода, под осень 1830 года. Пение, думается, было таким же хорошим средством поймать мужа, как и всякое другое. Бедные девушки, не бывающие в «приличном» обществе, но, как каждая женщина, мечтающие о доме, муже, детях, таким вот образом стремились достичь желанной цели. Итак, как видим, ни Шопен, ни блестящие офицеры, гонявшиеся чаще всего за приданым, у Констанции в расчет не шли. Чем же мог привлечь ее, молоденькую провинциалочку, этот, пусть даже и гениальный, юнец? Ничем, положительно ничем. Ведь предугадать, что сулило ему будущее, она не могла, а этот салонный мотылек, каким его все знали, не подходил ей ни в мужья, ни тем паче в любовники. Впрочем, кого бы тогда Фрыцек не покори! Это была искра, сгусток очарования — само изящество. Панна Констанция была им чуточку увлечена, в особенности после того, как он ей признался — и не только музыкой, — что он уже год любит ее. На прощание она даже вписала в альбом эти слова: Решил ты за славой неувядающей гнаться.

Родных и друзей покидаешь, отправляясь в дорогу.

Чужие лучше оценят тебя, может статься, Полюбить тебя крепче чужие не смогут, — к которым Шопен добавил горькое, ироничное, словно пассаж из какого-то скерцо, словечко: могут.

Шопен в своем дневнике, кстати в том же самом, в который был вписан стишок Констанции, утверждает, что Гладковская подтрунивала над русскими офицерами оттого, что под рукой у нее был он, Шопен, а не Грабовский. Несмотря на это, панна Гладковская недолго выступала на варшавской оперной сцене. Через несколько месяцев после взятия Варшавы армией Паскевича она вышла замуж за этого Юзефа Грабовского, весьма богатого шляхтича. А затем в нашей летописи о ней нет и слова. Как в давнишних романах, жизнь Констанции завершается замужеством.

Для нас же Гладковская навсегда осталась той, что стоит на сцене Национального театра, освещенная снизу свечами рампы, и, посмотрев с мгновение на старого, седого, толстого Соливу, который поднимает дирижерскую палочку, начинает дрожащим от волнения голосом каватину Россини из «Женщины с озера». Она «бледна, увенчана розами, великолепно и к лицу одета», а глаза ее сияют огнем бессмертия, словно она чувствует, как вечность касается ее своим крылом и одаривает ее правом на нетленность. Сердце ее переполнено не любовью к Фридрику, а предчувствием, что это только мгновение для нее вечно, и она бросает куда-то ввысь — поверх застывшей аудитории, поверх замерших, заслушавшихся голов стольких, стольких поколений, — скорбные слова: «Oh, quante la grime per te versai» — «О, сколько же слез пролила я из-за тебя!» И слезы эти застыли в ее глазах, они не скатываются у нее по щекам, они дрожат в ее голосе — и замирают в нижнем си навсегда. Это то мгновение в жизни Констанции, в котором она существует для нас. Не из крови и плоти, а сотканная из света и тени, из звуков его музыки и из метких его слов.

И когда Шопен провожает ее со сцены, а овация гулким эхом отбивается от люстры старинного зала, он не знает, что провожает ее не только со сцены театра, но и со сцены мира. Коротенькая, но какая же прекрасная роль Констанции сыграна; вместе с другими и мы, прощаясь с нею, взволнованно аплодируем. Девушка из Радома на какой-то миг превратилась в «увенчанное розами» видение — и пропала, растворилась, исчезла. Еще целый год будет вспоминать ее Фридерик. «Как же он добр!» — приходит в голову песенка Мицкевича.

Дружба с Титусом долговечнее. Она отбрасывает свой мягкий отблеск на последнюю весну, последнее лето и последнюю осень Фридрика в Польше. Все это время Титус сидит в деревне, хозяйствует, он гораздо старше Фридрика — помышляет о женитьбе.

Фридерик продолжает, и очень часто, писать ему письма, полные признаний, настолько, однако, туманных, что мы не всё в состоянии понять как следует. Туманность шопеновских формулировок объясняется его опасениями, что письма читаются цензорами «черного кабинета». С скромная весть о том, что он не едет за границу из-за «беспорядков» в Германии, должна дожидаться «оказии», чтобы быть пересланной Титусу. Фридерик не решается доверить ее обычной почте. Хотя в письмах Шопена того времени нет никаких политических известий из столицы, ни малейшего намека на темы, маломальски близкие политическим, единственное это сообщение, что «с оказией легче я тебе смогу объяснить,

почему я все еще сижу», позволяет нам воссоздать царившую тогда в Варшаве атмосферу. В том же самом письме, отосланном «с оказией» — с братом будущей жены Титуса, Полетылло, — содержится одно, на первый взгляд тоже малозначительное известие:

«Из дипломатических новинок самая свежая та, что мсье Дюран, бывший французский консул, который выступил против [Луи] Филиппа и хотел поступить на русскую службу, отозван назад во Францию, а на его место вчера уже приехал новый трехцветный консул».

Известие это, невзначай вставленное между упоминанием о репетиции концерта, ссоре музыкантов и незатейливых театральных сплетен (что приехал новый бас пан Бондасевич, которого уже Бриндасевичем и Бомбасевичем прозвали), чрезвычайно знаменательно. Это запоздалое эхо революции, которая смахнула с трона представителей старшей линии Бурбонов, последних представителей монархии. В этих нескольких бесстрастных строчках Шопен словно подмаргивает Титусу: видишь, мол, каков этот «трехцветный» консул; а ты что скажешь об этих необыкновенных переменах?

Июльская революция была событием чрезвычайным, она была первым ударом по мертвой системе Священного Союза, и эхо ее разнеслось по всей Европе. «Беспорядки» в Германии — это только один из подобных отголосков. А Бельгия? «Италия только бурлит, — пишет Шопен, — и каждую минуту, говорил мне Мориолло, ожидают каких-то новых известий в этом отношении».

Шопену новости сообщает Мориоль. Можно себе представить, с каким тревожным чувством встречали эти события приближенные ко двору князя Константина. Еще легче вообразить, как принимались эти вести в окружении Шопена, не дома, конечно, где старый пан Шопен недоверчиво, думается, смотрел на «беспорядки», а в среде его друзей, знакомых, в варшавских кафе — в «Дыре» и в «Золушке», куда порою заглядывал Фридерик.

Но туманность писем Шопена этого периода объясняется не только политическими потрясениями, которые тайно волновали Варшаву, а с нею вместе и молодого артиста. Ее порождало и борение непонятных для самого Шопена чувств, переменчивых, непостоянных, которые наполняли его юношескую, еще не окрепшую душу. Его интимная переписка с Титусом как бы освещает последний год пребывания Фридерика в Польше, позволяя нам разобраться в том, что делается в душе Шопена; ни один другой период его жизни не представляет нам таких возможностей. Это борение страстей было отражением в первую очередь того буйного

творческого порыва, который помог тогда Шопену создать свои первые шедевры.

Время от времени как-то совершенно невзначай, он сообщает другу:

«Написал несколько эксерсисов, — я бы хорошо сыграл их для тебя...»

«Мне хотелось бы послать тебе несколько чепуховых моих вещичек...»

Я уж не говорю о подробностях сочинения обоих концертов, о которых полно сообщений и — о диво! — оценок в этих поразительных письмах. В противоречивых фразах, которые посвящает Шопен в письмах к Титусу своим произведениям, можно почувствовать беспокойство артиста, который уже в со стоянии объективно оценить собственные творения, но в то же время его тревожит то, что сочинения эти рождены его мыслью, вышли из-под его рук, когда он считает их еще совсем неумелыми. Он и сам не понимает, откуда берутся в нем эта изобретательность, эта смелость, этот темперамент. Как рождаются эти «эксерсисы», которые с тех пор навсегда вошли в бесценнейшую сокровищницу музыкальной литературы. Порою это прямо таки не укладывается у него в голове; шум огромных крыльев, выросших у него за спиной, пугает его и тревожит, как страшат подрастающего паренька первые пробуждения любви.

«Я окончил уже Второй концерт, а все еще такой тупица, каким был до начального знакомства с клавишами», — говорит он. Его удивляет, увлекает, но и беспокоит этот непрерывный творческий процесс. И «... порой я становлюсь таким сумасбродным, что прямо страх».

Шопен не понимает своих чувств творца. Гигантский замысел превратить ежедневные упражнения в двадцать четыре этюда, который тогда уже под влиянием Баха и других композиторов возникает у него, поглощает Фридерика все больше и больше. Бурный, неожиданный прилив творчества просто-напросто мешает этому юноше, который становится мужчиной, задуматься над собой, почувствовать самого себя. Подумайте: ведь это же двадцатилетний мальчишка, которого мучат не только гигантские замыслы, но и ответственность за все наше национальное искусство. Эльснер говорит ему: «Ты гений, пиши для народа, народно, по-народному» Витвицкий вторит ему: «Для народа, через народ!» А это мальчуган, тщедушный, веселый, милый, влюбленный! Он любит поразвлечься! «Всю ночь я танцевал мазурку! [...] У Прушаков снова любительское представление, рассчитывают, что я сыграю наиглавнейшую роль, панна Мориоль влюблена в меня, а я?...»

Прямо-таки трудно себе представить, как все это разом укладывалось в юной душе этого мальчика. «Живешь, участвуешь в жизни,

воспринимаешься миром». А жизнь эта все усложнялась, и вот в кружевах недомолвок, в товарищеских шутках вдруг стала вырисовываться перед национальным артистом величайшая задача. А он-то, бедняжка, в то время чувствовал себя «тупицей»!

А ведь пройдет только год с момента его отъезда с родины, и этот паренек, которому нет еще и двадцати двух лет, напишет. «Ты знаешь, сколько хотелось мне перечувствовать, и отчасти я уже подобрался к ощущению нашей народной музыки».

Если в конце 1831 года в Париже Шопен отдает себе отчет в том, что «отчасти уже подобрался к ощущению нашей народной музыки», это значит, что он наверняка обращался к последним годам, проведенным в Варшаве, где, борясь со своею молодостью, с провинциализмом, со своею так метко определенной «тупостью», он пробивался к глубочайшему познанию и пониманию своей роли в истории нашего искусства. Нет ничего удивительного, что юноша мучался, страшился, «болтал» с фортепьяно, а порою чувствовал себя «сумасшедшим».

Стало быть, если тот год оказал влияние на всю жизнь Шопена, на все его творчество — революционные брожения и вспышки в Европе, формирование его художественного сознания, — чувство Шопена к Констанции Гладковской должно занять в наших представлениях надлежащее ему место. Никто не отрицает, что Шопен был влюблен в эту скромную девушку. Но скорее всего любовь эта была надуманной, она была предлогом для признаний, для печалей, для «скорби». Наивные и невинные грезы двадцатилетнего паренька, юноши, которому суждено было выполнить величайшие задачи; порою он остро чувствовал это, но бремя казалось ему слишком тяжелым для его худеньких плечей.

Панна Констанция — частичка «варшавского бытия» Шопена, то что, что родилось в этих забавах, мазурках, отплясываемых до самого утра, что родилось из закулисных консерваторских и театральных сплетен, во все времена столь типичных дня Варшавы.

Любовь эту Шопен переживает в неожиданной для самого себя глубокой тайне. «Знаешь, — пишет он Титусу, — я и не предполагал даже, что могу быть таким скрытным, каким я сделался, когда не хватает духу признаться в том, что меня волнует». Не раз Шопен сожалеет, что не может поверить другу всех своих переживаний.

Всякий раз, когда мы встречаем в письмах Шопена подобное признание, мы спотыкаемся о комментарий издателя: «Здесь Шопен намекает на свою любовь к Констанции Гладковской». Однако наверняка мы этого не знаем; нам неведомо содержание бесед двух друзей в доме ли

Шопенов «на чердаке» или же в доме «Ходкевича», как пишет Шопен, — в доме, где жил Титус. Разумеется, в этих признаниях не последнее место отводилось Констанции, «увенчанной розами», но нам трудно сказать, какое значение придавали друзья политическому положению в стране и во всей Европе. Пожалуй, достаточно серьезное. Спокойный, рассудительный Титус, которого Шопен называет «господином ля-бемоль», — весь в тональности ля бемоль мажор, излюбленной тональности Шопена, — был, по всей вероятности, возбудителем, а одновременно и модератором революционного энтузиазма Фридерика. Перед отъездом Шопена за границу только два человека сумели по-настоящему оценить Шопена-художника, его национальное к мировое значение: Эльснер и Войцеховский. (В некоторой степени, может, и Витвицкий, отличавшийся, однако, чрезмерно провинциальным складом ума.) Так что в своих беседах друзья не меньшее внимание уделял» и музыке: творчеству Фридерика, его оценкам современниками. Титус должен был быть искушенным знатоком, он понимал творчество Шопена, лучшим доказательством чему является замечание Фридерика, что только при нем он хорошо сыграл бы свои этюды.

Было и еще одно, что выводило Шопена из равновесия в тот необычайный год и привносило в его музыку элементы хаоса, беспорядочности, отчетливый след которых остался в его письмах. Это был страх перед необходимостью принять принципиальное решение, решение об отъезде из Польши. Брожения брожениями, Констанция Констанцией, но причину постоянно откладываемого срока выезда из Варшавы был страх перед окончательным решением. Разумеется, иллюзией его близких, иллюзией самого Фридерика была надежда, что это отъезд «на какое-то время». Словно бы это был «вояж» в Италию или же творческое турне, но в глубине души Шопен понимал, что это отъезд в Париж — и отъезд навсегда.

То, что главной его целью был Париж, в чем он не признавался самому себе и уж наверняка родителям, выдают несколько строчек его писем, в которых название французской столицы, как бы против воли Фридерика, само соскальзывает с его пера. То, что это отъезд навсегда, было следствием не одних только стремлений артиста, объяснялось не только собиравшимися над отечеством тучами и скорбными предчувствиями, которые ни с того ни с сего вдруг навещали юношу.

Разлука с Польшей и Варшавой была необходимостью, к этому Шопена толкала сама логика сложившейся ситуации. Много говорится о «музыкальности» тогдашней Варшавы. Перечисляются концерты и

музыкальные публикации. Но, боже милостивый, какая же это была музыкальность! Музицировавшая тогда Варшава утопала в дилетантизме. Программы концертов были детским лепетом, а из тогдашних музыкальных публикаций ничто или почти ничто не представляет сегодня никакой ценности. Шопен, если и не разумом, то инстинктивно чувствовал, что в Варшаве ему нет места, что всеобщий музыкальный дилетантизм и примитивизм погубят его здесь. Конечно же, талант Шопена возник не на пустом месте. Близкое и дальнее окружение, общеевропейское влияние позволили ему отыскать собственные средства выразительности. Но достаточно сравнить юношеские сочинения Шопена с произведениями Вюрфеля или Добжинского, чтобы отчетливо понять, как чувствовал себя Шопен в тогдашней Варшаве. Даже Шимановская в поисках более широкой арены переехала в Петербург. И в конце концов большое значение, естественно, имела необходимость создать себе крепкую материальную опору. Точно так же, как впоследствии Шопену в Париже, уроки приносили Шимановской в Петербурге большие доходы. Варшава просто-напросто не в состоянии была как следует обеспечить великого артиста. Шопен был вынужден искать для своего искусства и своей жизни более просторную сцену.

Но ему было страшно покинуть родное гнездо и родной город. Под различными предлогами он откладывал отъезд. Ему не хватало решимости окончательно распрощаться. Как и всякая тонкая натура, он был не в состоянии вот так легко вылететь из теплою гнездышка в холодную пустоту, где у него уже не будет никакой опоры: ни семьи, ни друзей, ни учителей, и где он будет вынужден полагаться только на самого себя; обречь себя на тягостное одиночество, которое с тех пор должно будет стать его судьбой, обречь себя на увечье: как глухой Бетховен должен был создавать в душе своей звуки, которых он не слышал, так и Шопену суждено было вспоминать родные звуки, уже не долетавшие до него.

Повторяем, он испытывал величайший страх перед этим решением. «Ноты в узелок, — пишет он, — ленточку [Гладковской] в душу, душа в пятках и в дилижанс». «Душу в пятках», готовую отлететь, чувствует солдат, идущий в атаку.

Шопен понимает всю серьезность своего решения уехать, и его охватывает страх перед неизвестной дорогой, неведомо куда ведущей. «...Я уже чаще, чемобычно, впадаю в бешенство, — признается он. — Все еще сижу, нет у меня сил назначить день; думается, еду я затем, чтобы навсегда позабыть о доме; думаю, что я еду умирать, — а как это, должно быть, горько умирать в иных местах, не там, где ты жил. Как же ужасно будет

мне увидеть у смертного одра вместо родных холодного доктора или же слугу.»

Серьезные это слова, чересчур серьезные для двадцатилетнего молодого человека, И было бы близорукостью, глупостью приписывать их целиком «влюбленности» Шопена в Гладковскую. Чрезвычайно беспокойные, нервные, прекрасные в своей беспомощности письма Шопена, относящиеся к последнему лету и последней осени, проведенным им на родине, дают возможность представить себе, какие серьезнейшие вопросы и суровейшие проблемы волновали тогда юную душу Фридерика.

VII

Это не только прощание с Варшавой — это прощание со всей Польшей. В августе 1830 года Шопен предпринимает путешествие в Потужин к Титусу Войцеховскому. Это большое путешествие — через Люблин, до самых окрестностей Грубешова, где располагается имение Титуса. Сама дорога и пребывание в любельском селе оставляют в душе молодого артиста неизгладимое впечатление. Эта окраина, напоминающая украинские степи, должна была остаться в памяти Шопена: некоторые ноктюрны его заставляют представить себе бесконечную равнину, дремлющую в лунном блеске. В этой степи слышно дыхание Черного моря — могучее и спокойное. На огромных свекловичных полях (Титус — пионер сахароварения) наступила пора «перебирания» свеклы. Сезонных работников привозят на поля на огромных возах. Население тут уже украинское. Девушки, возвращаясь с работы, заводят типичные «свекольные» песни. Их эхо мы слышим в «Ноктюрне соль минор», опус 15, № 3.



Сам вздох Шопена: «какую тоску навеяли на меня твои поля» —

звучит словно эпиграф к этому и некоторым другим его ноктюрнам.

Я говорю тут, разумеется, о мелодике украинского пейзажа, о настроении истинной украинской песни, а не о салонной украинщине, следы которой, кстати, мы обнаруживаем и у Шопена варшавских времен. Некоторые авторы ломают себе голову над тем, каким образом украинская мелодика и песни попали в творчество Шопена; они прокладывают для этих влияний слишком окольные пути, ведущие через Вебера и даже Гуммеля! Эти исследователи не понимают, что контакт с украинской песней, с украинской думкой и украинским танцем был в те времена совершенно естественный, — они попадали в Варшаву непосредственно вместе с приграничными помещиками, которые приезжали в столицу вместе со своей украинской дворней. Если уж через каких-нибудь тридцать лет после Шопена, как рассказывала мне об этом мать, моего дядю, художника Генрика Понтковского, которому тогда было несколько месяцев, носила по Варшаве разодетая в украинский наряд мамка, а позднее лакей, тоже в украинской одежде, веселил его, отплясывая «козачок» па тротуаре Краковского Предместья в Варшаве, то что и говорить о временах Шопена, перед восстанием, перед одесским кризисом, когда по сравнению с годами разделов размеры украинских земель сократились ненамного! К тому же доказательства популярности украинских песен в Польше мы находим в корреспонденции самого Шопена, в письме, в котором он сообщает, что Антоний Радзивилл (а жил он на Познаньщине) сочинил для панны Зонтаг «Вариации на тему украинских думок», прося Шопена их оркестровать — так, видимо, надо понимать слова: «повелел расписать». Шопен работал над этой думкой, отметив однако: «но и так получилось нехорошо». Судя по стилю тех лет, украинские думки и «козачок» были модны даже в самых высших сферах, так что нет ничего удивительного, что Шопен в юности «даже козачок танцевал отлично». Другое дело, что салонная украинщина мало общего имела с истинным народным украинским искусством. Чисто народные акценты мы находим в песнях Шопена. Он, несомненно, заимствовал их у Богдана Залеского^[67] и других поэтов «украинской школы». Украинские мотивы, которые мы слышим в «Рондо а ла краковяк» или же в «Фантазии на польские темы», относятся к разряду салонных и балетных коломыек. Я веду тут речь не об украинских мотивах, которые Шопен брал *in crudo*. С истинной народной украинской песней Шопен познакомился иначе.

Я думаю, что пейзажи и песни Грубешовщины помогли Шопену постичь всю глубину тех настроений, которые навевают на нас песни украинского работника, в особенности тогдашняя грустная песня бродячих

наемных бандуристов, попадавших на свекольные плантации. Отголоски этих песен мы еще не раз встретим потом у Шопена.

Несколько недель (или дней? — неизвестно, сколько времени пробыл Фридерик в Потужине, но вряд ли он выбрался в такую даль на слишком короткий срок) друзья проводят в душевных беседах, музицируют. Наконец-то Шопен может сыграть Титусу свои концерты и связанные с ними «экзерциции». Под окнами спальни гостя стоит огромная плакучая береза. И это белое дерево, серебрящееся в лунном свете, шелестящее поблескивающими на солнце листьями, останется в памяти Фридерика. «Эта береза под окнами нейдет у меня из головы». Тонко чувствовавший природу Фридерик по вечерам импровизирует.

Юноши шутят, развлекаются, надоедают друг другу. Какая-то история с арбалетом, которую сегодня уже невозможно выяснить. Шопен восклицает: «Этот арбалет! Как это романично!» «Романично» — это уже почти что «романтично». Ведь романтично и то лето, полное признаний и полускрытых чувств.

Все сомнения, которые терзают молодую душу Фридерика, находят себе выход. Шопен говорит и говорит, о Гладковской, о том, что он знает от Витвицкого и Милнацкого, может даже от Набеляка, — и, наконец, об отъезде. Надобно ехать, но куда, но когда, пусть уж лучше это решает Титус, он его знает лучше, он понимает, что нужно Фрыцу. По всей вероятности, во время пребывания Фридерика в Потужине было договорено, что Титус вместе с ним отправится в Вену. Но пока что это держится в секрете, потому что Шопен в своих более поздних письмах ни словом не обмолвится об этом плане, а Титус, совершенно для нас неожиданно, встретится с ним в Калише.

Фридерик не может долго оставаться в Потужине, ему Кок можно скорее нужно возвращаться в столицу, чтобы быть на дебюте Констанции. Она выступает в опере Пэра «Агнесса», для Варшавы переименованной в «Анелию». Видно, имя Агнешка по тем временам казалось слишком вульгарным, слишком холопским, так что больше было по вкусу панское «Анелия». Гладковская в общем то понравилась публике, а более всего Шопену. Шопен очень хвалит ее актерскую игру. «Что же касается пения, — говорит он, — то если бы не это фа-диез и порою верхнее соль, не нужно было бы нам в этом отношении ничего лучшего».

В те же самые дни вместе с родителями он посетил места, где родился. Он приехал в этот уголок в последний раз, проститься; в Желязовой Воле, наверное, уж близилась развязка трагедии Михала Скарбека, приведшая к убийству и разрушениям, которых чудом избежал флигелек Шопенов

Сжималось ли сердце юноши, одиноко бродящего по берегам Утраты, — так же, как и сегодня, бежавшей неподалеку от усадьбы, так же, как и сегодня, несшей свои воды в тени серебристых верб, — сжималось ли сердце юноши в предчувствии, что он уезжает туда, где его ждет одиночество, уезжает, чтобы уметь ретись на чужбине? Он не оставил нам воспоминаний об этом своем последнем посещении мазовецкой деревеньки, которую мы так чтим сегодня. Наверное, опершись на плетень, отделявший усадьбу от деревеньки, задумавшись, он прислушивался, не зазвонит ли в какой-нибудь избе песня. Но оттуда долетали до него обычные деревенские звуки: ржание лошадей, собачин лай и, как всегда летом мод вечером бывает, рев скотины. Только издали доносилось какое-то пение: возвращались с поля. Шопен направлялся в усадьбу, шел, ударяя себя по ногам сломанным прутиком, и напевал или же насвистывал прицепившийся к нему мотив, который никак не хотел уложиться в законченную форму: мелодию из своего собственного концерта.

Потому что сильнее всего, сильнее любви и сильнее дружбы, сильнее громовых раскатов, раздававшихся над нашей землей, сильнее печальных пейзажей Любельщины и Мазовии оказался живительный поток творчества, который подхватил его, в который он окунулся с головой. Ведь год тот был годом создания двух концертов. Окружающим казалось, что Шопен эти концерты «словно бы из рукава вытряхнул», что «Концерт ми минор» он сочинил потому, что ноты ранее написанного «Концерта фа минор» «запропастились куда-то». Но это была только видимость; концертам этим он придавал большое значение и порядочно с ними помучился.

Концерты были для него тем самым дорогим, что он забирал с собою в дальнюю дорогу. Вместе с этюдами это был солидный багаж. У него было с чем отправиться за границу. Но, пожалуй, не сразу осознали значение этих произведений. Тальберг хвалил только тутти. Да и мы не вдруг поняли их цену, хоть они и такие польские.

На Западе долгое время их считали «наивными» юношескими произведениями, к которым великие матадоры, пианисты и музыковеды, относились если и не с иронией, то, во всяком случае, снисходительно. Сравнительно недавно концерты стали пользоваться огромным успехом у самой широкой публики. Особенным спросом пользуются они в Варшаве. Наше музыковедение не определило еще специфически варшавских черт, которые были присущи музыке нашей столицы в первой половине XIX столетия. Мы скорее всего инстинктивно ощущаем связь шопеновских концертов с нашим любимым городом, не очень еще ясно представляя себе,

что именно в юношеских сочинениях Фрыцка связано с местом их рождения. Не очень ясно представляя, но все же как-то догадываясь, чем и где в своих концертах Шопен обязан Варшаве, мы знаем, что в этих захватывающих произведениях звучит провинциально. Например, вся первая тема в соло «Концерта ми минор»: Повторяющийся в басах аккорд звучит почти что как аккомпанемент к *Priere d'une vierge*, а на фоне этого аккорда слышна мелодия, напоминающая те, которые импровизируют варшавские юноши, моясь в ванной. Я не хотел бы, чтобы меня поняли превратно, это первое соло «Концерта ми минор» волнующе красиво, но, несомненно, такое впечатление оно производит в какой-то мере благодаря юношеской наивности темы и ее обработки.



Не все в концертах так наивно. В них есть фрагменты чрезвычайно даже необычные и сложные, поразительные у двадцатилетнего композитора. Однако, несомненно, основной тон двух этих сочинений — это тон весенней свежести. Часто говорят о том, что Шопен прошел путь своего развития почти мгновенно, что он сразу же стал зрелым мастером. Конечно же, Шопен стал зрелым мастером очень рано. Но путь его к этому был очень труден, очень мучителен. Кто хочет убедиться в этом, пусть сравнит «Концерт ми минор» с «Сонатой си минор». Юношеская «романтичность» противостоит здесь трагике лозаннской лирики.

«Сельская, ангельская» молодость — оплакиванию бездомной, одинокой «зрелости».

Оба концерта были написаны в очень короткий срок. Закончив «Концерт фа минор», Шопен почти сразу же приступил к сочинению «Концерта ми минор». Потому их как будто роднит какое-то единство замысла и стиля, они могли бы даже фигурировать под одним опусом, как некоторые сонаты или квартеты Бетховена. Я бы сказал, что оба концерта разыгрываются вокруг своих медленных частей. Первые части — это словно бы расширенные, огромные прелюдии. Невольно припоминаются циклы Цезаря Франка, ядром которых является хорал или ария, а то, что их предваряет, только огромное вступление, все, что за ними следует, только «обговаривание», «дискуссия». В концертах Шопена это обговаривание является скорее уж «отанцовыванием», поскольку оба финала строятся на танцевальных ритмах.

Кстати, и сам Шопен в письмах особое внимание уделяет как раз медленным частям своих концертов. Мы уже приводили эти слова, но процитируем их еще раз, чтобы поразмышлять над их смыслом. О ларгетто из «Концерта фа минор» Шопен пишет: «Ведь у меня, может и к несчастью, есть свой идеал, которому я верно, не сказав с ним ни слова, служу уже полгода, который мне снится, в память о котором сочинено адажио из моего концерта» О романсе из «Концерта ми минор» Шопен говорит несколько подробнее: «Адажио из нового концерта написано в ми мажоре. Не должно оно быть мощным, оно более лирично, спокойно, меланхолично, оно должно быть словно ласковый взгляд на то, что в мыслях вызывает тысячу милых воспоминаний. Это какое-то размышление в прекраснейшую весеннюю пору, но размышление при луне. Поэтому же я и сопровождаю его сурдинами. То есть скрипками, приглушенными своего рода гребнями, которые, укорачивая струны, придают им какой то носовой, серебряный тон».

Никогда невозможно будет переоценить значение этих высказываний. Они гораздо важнее апокрифичных фраз, вложенных в уста Шопена фальсификаторами «писем к Дельфине». Это самые важные высказывания Шопена о музыке. Они убедительнейше свидетельствуют о том, что Шопен смотрел на музыку, как на выражение, прежде всего как на выражение. Он полагал, что музыка — это зеркало чувств, в своем понимании музыки он шел даже так далеко, что стремился в своем ларгетто передать особое чувство, чувство к Констанции. В «Романсе ми мажор» он жаждет выразить настроение — настроение ноктюрна, пейзажа, «места милых воспоминаний». Но в то же время как же характерно замечание, что

поскольку это должен быть ночной, лунный пейзаж, так он сопровождает его «сурдинами», «серебряный тон» которых должен соответствовать серебристым лучам луны. Да — чувства, да — настроение, да — пейзаж, как бы говорит Шопен, но все это исключительно средствами музыкальными. Выражение — конечно же, но выражение строго в границах музыки.

Уже одни только высказывания Шопена, та особенная нежность, с которой он говорит о центральных частях двух своих концертов, должны сделать эти произведения особенно для нас дорогими. Шопен был чрезвычайно привязан к ним и очень ими гордился. Это явствует и из других его высказываний и из того, что он хвалился ими, где только мог. Несмотря на всю меланхолию, которой наполняли его сердце юношеские чувства — такие сложные, как мы уже говорили, — трудно не поразиться удивительной ясности двух этих адажио. Что ж, несмотря ни на что, его любовь к Констанции была счастливой? Послушаем начало ларгетто из «Концерта фа минор» — эти пять тактов вступления, одну из самых красивых фраз, написанных Шопеном, фразу, совершенную в своей законченности, как аттическую капитель; это красивейший «кусочек» оркестра, завершающийся незабываемым аккордом ля-бемоль вступящего фортепьяно: Что за полнота, что за ясность, что за умиротворение! Да, Шопен был счастлив в Польше, в Варшаве. В музыке его не было ни надлома, ни диссонансов и ни следа отчаяния. Красота его концертов — красота счастливая. Над ларгетто «Концерта ми минор» Фридерик проставил слово «romance». В этом не было ничего нового, Моцарт так же называл медленные части своих концертов: ре минор или «Коронационного». Только то, что у Моцарта было предсказанием, предчувствием, у Шопена стало уже воплощением, и кто знает, не сознательным ли соотношением с Мицкевичем и его «Романсами». «Баллады» придут позже.



Этот ученик Эльснера и Бродзинского, поклонник Мицкевича, друг Богдана Залесного и Мауриция Мохнацкого связывал себя с романтизмом совершенно сознательно: «Эта береза под окнами нейдет у меня из головы». «Этот арбалет! Как это романично!» Романичное — на манер романсов из обоих концертов — это значит проникновенное, новое, зовущее к новым, сражающимся со старыми предрассудками чувствам. Романичное — это значит связанное со всеми новыми течениями рождающегося мира, противостоящее всему старому и заскорузлому. Может, мы не очень и преувеличим, сказав: романично — это значит революционно.

Уже не один писатель, говоря о Шопене, обращал внимание на то, что Шопен-композитор и не мог быть в полную меру оценен современниками. Не зря указывали на то, что оба финала концертов, написанные один в ритме краковяка, а другой — мазурки, не могли встретить одобрения у всех

тех, кого Шопен называл «засушенными пупками». В заскорузлых умах должна была рождаться бурная реакция против введения этих «сельских» мотивов, причем слово «сельские» частенько употреблялось в отрицательном значении.

Чертовски интеллигентный Мохнацкий, отец нашей музыкальной критики, знал, что делал, приведя в своей рецензии на концерт Шопена, на котором исполнялись этот финал фа минор и Рондо à la краковяк, — да, так он знал, что делал, приведя в своей рецензии строчки Мицкевича:

О песнь народа!
Ты — ковчег завета
Над прошлым и грядущим поколеньем!
Ты — меч народа из огня и света...

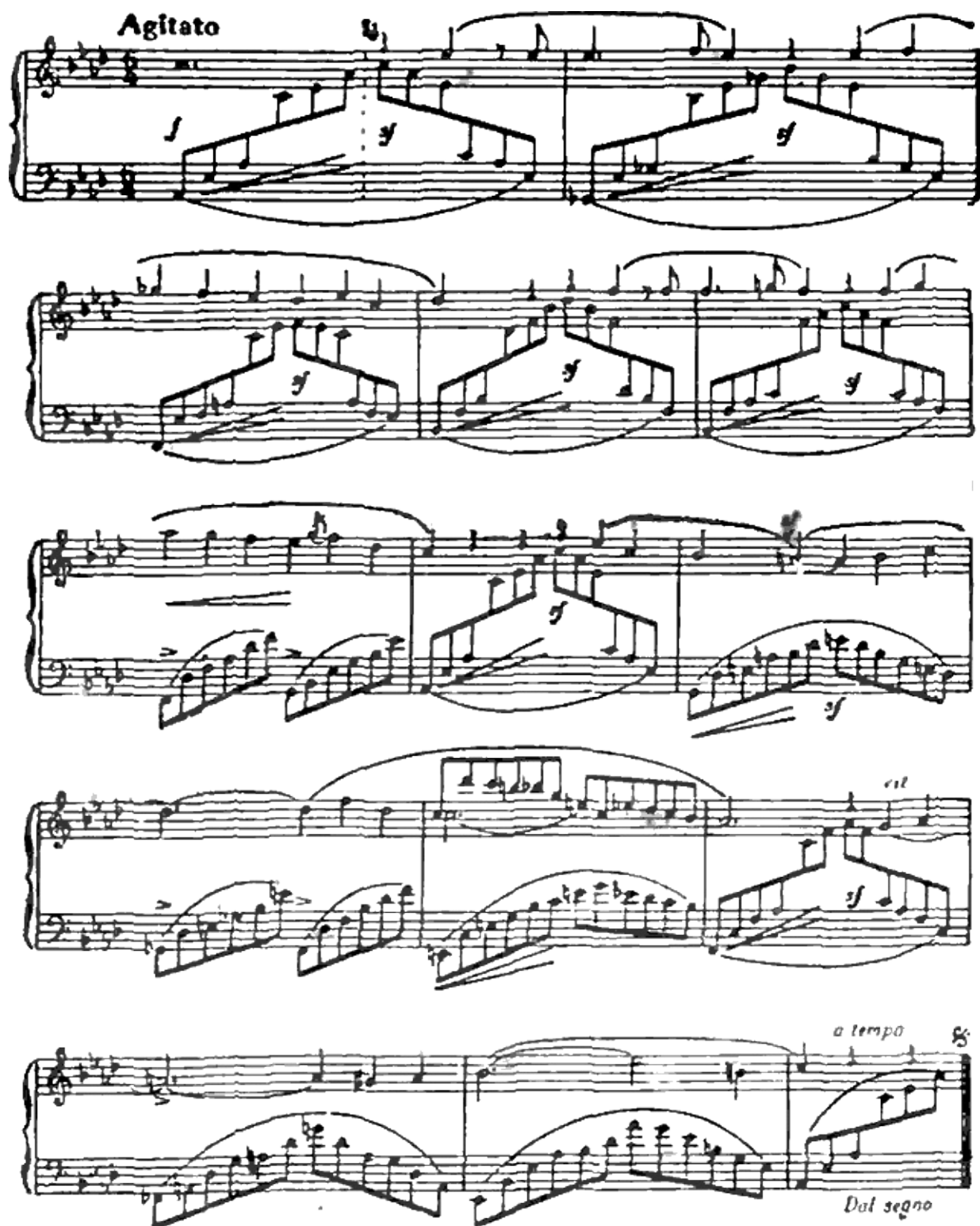
Мохнацкий понимал значение того, что часть варшавской публики считала в музыке Шопена «сельским» и что сам он тоже называл «сельским», — но в великом, торжественном, мицкевичевском значении этого слова: «Ты — меч народа из огня и света...» Посвящение этого стихотворения Шопену было тем же самым, чем потом явились слова Шумана о «пушках, укрытых в цветах»: было это уже возведение Шопена — еще умиротворенного, еще веселого, импровизирующего на темы революционных, хоть и невинных на первый взгляд, песен, — возведение Шопена в сан великого революционера тонов, каким он стал для нас и для всей европейской музыки.

Варшавский Шопен необыкновенно серьезно, в особенности если принять во внимание его молодость и стихийную манеру сочинения, характерную для той эпохи, относился к обоим своим концертам. Несколько сочинений следует считать подготовкой к решению тех задач, которые он поставил перед собой в этих великих циклических произведениях. И «Рондо à la мазур» и «Рондо à la краковяк» были словно бы подходом к финалам обоих концертов. Знаменательно, что все сочинения, которые Шопен забрал с собой за границу, покидая навсегда Польшу, связаны друг с другом чрезвычайно тесными узами, гораздо более крепкими, нежели те, какие нам удастся обнаружить между более поздними произведениями нашего маэстро. Финалы двух концертов родственны двум рондо (и «Рондо до мажор» для двух фортепьяно тоже, рондо с его прекрасной, совершенно варшавской, народной второй темой). О родственной близости этюдов с концертами мы уже говорили. У «Рондо à la

краковяк» есть свое *affinités*^[68] с первым «Этюдом до мажор», вторая тема первой части «Концерта ми минор» — эта близкая родственница Первого ноктюрна, а обе медленные части концертов — ларгетто и романс — это же «ночные песни», столь характерные для Шопена и в особенности вообще для романтизма той эпохи, эпохи «Ночи» Янга и «Размышлений» Жана Поля (Рихтера). Для нас Шопен — создатель романтических баллад, скерцо и сонат, полных противоречий и контрастов Современникам гораздо ближе был романтизм его спокойных, лишь изредка нарушавшихся трагическим всплеском песен ночи. Мы ушли уже так далеко, слишком далеко, так что, пожалуй, ноктюрны Шопена отходят сегодня на второй план; современники же считали их наиболее ценной и наихарактернейшей частью его творчества. Когда Богдан Залеский вспоминает годы своей молодости и варшавские симпозионы, на которых игравали «ночей тех чародеи Шопен и Маурицкий...», первое слово, какое тотчас же подсказывает ему память, — это слово «nokturno»:

Луна осветила все вокруг.
А на душе тревожно, бурно.
И отозвалась природа вдруг
Мелодией ноктюрна.

Когда Шуман захочет в своем «Карнавале» нарисовать портрет Шопена, он посчитает наиболее характерным произведением нашего композитора, видимо, ноктюрн, поскольку своему, к слову сказать, превосходному пастишу он придает настроение ноктюрна: Романтическим ноктюрном Шопен отдал дань своему времени... Может быть, лучше всего как раз на ноктюрнах нам удастся проследить, чем он был обязан своему времени и сколько нового внес он в общепринятый язык тогдашних музыкальных форм и музыкальных «обычаев».



Никогда не лишним будет подчеркнуть, что между музыкой Шопена и современной ему музыкой существовала глубокая связь. Фортепьянный стиль Шопена — об этом мы уже говорили — был неразрывно связан со стилем той эпохи. Достаточно проиграть фортепьянные сонаты Гуммеля,

скажем «Сонату фа-диез минор, опус 81» или «Сонату ре мажор, опус 106», чтобы заметить, как много общего у Шопена с Гуммелем. Концерты Гуммеля, их пассажи и фигурации, пожалуй, еще ближе стилю «раннего» Шопена. Поразительное чувство испытываем мы, проигрывая *Largo con molto espressione* (си минор) из «Сонаты фа-диез минор» Гуммеля: В общую, всеми его современниками признанную форму Шопен вкладывает новое музыкальное содержание и новое выражение пережитого.

Largo con molto espressione 1.72



The first system of musical notation features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *ten.* (tenuto) marking and a *pdolente* (piano dolente) marking. The bass staff starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. The music is in a slow, expressive tempo.



The second system of musical notation continues the piece, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a long, sweeping melodic line with a slur. The bass staff has a steady, rhythmic accompaniment.



The third system of musical notation continues the piece, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a long, sweeping melodic line with a slur. The bass staff has a steady, rhythmic accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the treble staff.



The fourth system of musical notation continues the piece, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a long, sweeping melodic line with a slur. The bass staff has a steady, rhythmic accompaniment. A *p* (piano) marking is present in the treble staff.



The fifth system of musical notation continues the piece, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a long, sweeping melodic line with a slur. The bass staff has a steady, rhythmic accompaniment. A *pp* (pianissimo) marking is present in the bass staff.

Когда сравниваешь ноктюрны Шопена с ноктюрнами Фильда, это чувство только укрепляется, и мы лучше понимаем, что у Шопена от вещей преходящих и что от более значительных. Мы видим, что Шопен полной пригоршней черпал из сочинений Фильда, Гуммеля, Шимановской. И в то же самое время мы убеждаемся, как смело гениальность Шопена ломала рамки замыслов заурядных талантов. Сентиментализм, итальянская слащавость или же английская сухость, банальность мелодии и, как правило, несмелость гармонии Фильда у Шопена оборачиваются романтическим размахом, импрессионистской «живописью тонами», «романической» — в противоположность балладе — программой, если уж и не литературной, то уж, во всяком случае, программой чувств. И, несмотря на это, между двумя творцами ноктюрнов существует глубокая связь. Да и стиль концертов и рондо Фильда, о которых с таким чувством говорит в своих воспоминаниях о юности Лев Толстой, оказали влияние и стиль Шопена: не только его ноктюрны, но и концерты многим обязаны Фильду.

Если взглянуть только на графический рисунок ноктюрнов Фильда, поражает их «внешнее» сходство с ноктюрнами Шопена. Размах аккомпанемента в широко разложенных аккордах левой руки очень схож у обоих композиторов. Но, слушая ноктюрны Фильда, поражаешься отсутствию на этом шопеновском фоне мощной, прекрасной, чарующей мелодии, ноты которой словно розы опадают на подложенную под нее золотую сетку (это слова Налковской^[69]).

Любопытно, что некоторые фильдовские частности благодаря Шопену далеким эхом отдаются в ноктюрнах Форе или же даже в ноктюрнах Франсиса Пуленса; в том, что к ноктюрнам Фильда восходят истоки шопеновского творчества, мы убеждаемся, отыскав в одном из них (Ноктюрн соль мажор, № 12); в самом конце, что-то словно бы предвещающее «портрет» Шопена из шумановского «Карнавала».



Но как раз такое сопоставление родственных, похожих произведений позволяет нам разглядеть то, что родилось и умерло вместе с эпохой, и отличить это от тех сочинений, которые стали бессмертными творениями. Одним из прекраснейших мест «Концерта фа минор» Шопена является центральная часть ларгетто. На фоне пронзительного тремоло смычков (особенно если добавим тут sforzando и крещендо, введенные Фительбергом!) раздается болезненный речитатив-декламация фортепьяно, переложенный для двух рук в унисон. Прямо-таки весенняя гроза, это напоминает Тютчева:

Люблю грозу в начале мая,

Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

Необыкновенный этот отрывок — не оригинальный замысел Шопена. Он заимствован из «Концерта соль минор» Мошелеса, который, быть может, тоже где-нибудь почерпнул его и уж наверняка развил в нем некоторые оперные идеи.

MOSCHELES

(Adagio)

Vn *p* *tremolando*
Basso *tremolando*

Vn *p* *cresc*
Basso *p*

Vn *sf* *Cor*
Basso *sf*

Vn *sf* *tr*
Basso *sf* *ff*

CHOPIN

(Larghetto)

appassionato

14

p Archi

f

pp

5

10

5

7



Нет ничего более поучительного, чем сопоставление двух этих замыслов. Как будто бы то же самое, не какая разница! В декламации Мошелеса, выдержанной в равных тройках, нет и тени той поэзии и драматизма, которыми пронизаны неровные, словно бы дышащие пассажи Шопена. Вся поэзия юношеской любви в этих вздохах; у Мошелеса это только работа.

В концертах-ноктюрнах и ноктюрнах Шопена заключена сила нашего романтизма, та сила, которая так отличает нашу культуру и ее творческое направление, борющееся за будущее, от всех иных «романтизмов». Это та сила, которая и Шопена, и Мицкевича, и Словацкого превращала в революционеров, не раз — и очень часто — вопреки их собственной воле.

Концерты и ноктюрны, черновые наброски концертов, как, например, рондо или Фантазия на польские темы, — это еще был не весь багаж, который забирал с собою Шопен. Фрыцек захватил еще и «эксерсисы»,

написанные в его «собственной манере» и содержавшие в зародыше целое огромное направление фортепьянной литературы XIX и XX веков.

Хотя этюды Шопена и были написаны в его «собственной манере», он, однако, и в этом отношении не был оригинальным. Уже некоторые фортепьянные упражнения Крамера — а Шопен их играл, реже — Черни, хотя и родились из упражнений для рук, были почти что произведениями искусства. Искусства не глубокого, не новаторского, но они чем-то напоминали хорошие литературные фельетоны. В XVIII веке по-иному относились к «Klavierübungen»; тогда всегда старались превратить их во что то более совершенное, нежели метаморфоза упражнения для рук. Ведь и «хорошо темперированный клавир» был предназначен для упражнений учеников Иоганна Себастьяна.

В эпоху Шопена не делали больших различий между упражнениями и прелюдиями. Ведь и прелюдии Гуммеля были коротенькими рефренами. Между прелюдиями и этюдами пани Шимановской не было разницы. Прелюдии Вюрфеля были почти что упражнениями. Из смешения всех этих таких чрезвычайно различных и разнородных влияний и родились этюды Шопена.

Одной из самых больших ошибок всякого рода «влияниеведов» является выискивание влияния на композитора со стороны мощных индивидуальностей У Шопена постоянно ищут Баха, Моцарта, Бетховена. Но тогда это была музыка «праздничная» — даже больше, чем сегодня. А на композитора оказывает влияние будничныи, сегодняшнйи день: то, что он слышит на улице, в школе, на балу. Потому-то этюды Шопена — это синтез разнообразнейших впечатлений и влияний, но прежде всего отказ от тех влияний и задиристое противопоставление им собственной индивидуальности.

«У Гуммеля такие пассажи в его великой школе [заметим в скобках, что школа эта имела большое влияние на форму шопеновской музыки), — и я сделаю так же, но как же по-иному это звучать будет!»

«У пани Шимановской в ее этюде такой модуляционный план, и я его в своем повторю, — и смотрите, как же это по-другому!» И действительно, звучало иначе, было по-другому.

Этюды, варшавские этюды, стали величайшей славой Шопена и причиной огромнейшего влияния, которое он оказал — через Листа, Вагнера — даже на Скрябина. Больше того. Во второй части Седьмой сонаты Прокофьева мы находим отчетливый, словно бы нарочно подчеркнутый след Этюда ми мажор Фридерика, Это удивительное соединение техники и артистизма, эта зрелая уравновешенность (у

двадцатилетнего юноши) представляют собою одну из самых поразительных загадок в истории музыки. Как он добился этого?

Творчество Шопена в последний варшавский год напоминает чем-то бурный порыв; все у него сыплется «словно из рукава», льется как из рога изобилия. И при этом все им созданное, с чем он садится в дилижанс, носит характер музыки народной, музыки оптимистической, радостной, наполовину танцевальной, музыки, которая вся «искрится солнцем». Ведь и «романическая» луна светит здесь еще солнечным светом.

Наш Фридерик увозит с собою и первые трещинки, первые щербинки, еще совсем крохотные, которые со временем будут становиться все заметнее. Прежде всего это дурное здоровье, неудачная любовь, укоры совести, мучавшей его напоминанием о родине и друзьях. Наконец он забирает с собою Первый ноктюрн, грозный, надломленный, предтечу будущей, куда более грозной и тяжелой борьбы в обеих последних сонатах, последней балладе и Баркароле — головокружительных вершинах, которых достигла музыка этого веселого паренька, с напускной беззаботностью покидавшего Варшаву навсегда.

VIII

Этот отъезд Шопена 2 ноября 1830 года, накануне ноябрьского восстания, связан с какой-то тайной. Конечно же, за границу Шопен собирался давно. Собирался, как чайка за море... Не хотелось ему покидать Варшаву, Констанцию, Титуса... всю семью. Но уехать в тот именно час, когда каждые молодые руки были на счету? Трудно отделаться от впечатления, что кто-то позаботился о том, чтобы выпроводить Шопена на время восстания. Но кто?

Кто-то, у кого были поводы опекать молодого артиста. А стало быть, в первую голову люди, близкие к варшавскому «двору», то есть к великому князю Константину и княгине Ловицкой. В сотнях томов доносов шпиона Макрота, который ежедневно сообщал Константину все варшавские сплетни, отражающие состояние умов в столице, ни разу не встречается фамилия Шопен — ни с именем Миколай, ни с именем Фридерик. Факт этот поразителен: в газетах беспрестанно мелькает фамилия Фридерика, а салон Миколая Шопена играл определенную роль в общественной жизни Варшавы, притягивая к себе представителей прогрессивной науки (Линде, Бродзинский, Эльснер). Одно то уже, что в доме Шопенов воспитывалась шляхетская молодежь, должно было привлекать к нему око царских шпииков. А тем временем — молчание. Это значит, что Шопен и его семья были хорошо известны Константину, находились словно бы под его опекой. Шопен часто играл в Бельведере. Вюрфель в своем рекомендательном письме в Прагу пишет о нем: «Он любимец двора и публики в Варшаве».

Решающую роль в этом мог играть граф Мориоль, бывший на побегушках при дворе князя Константина. Дочь его Александрина была влюблена в Шопена, да и он притворялся в нее влюбленным, чтобы скрыть от глаз сплетничающего «света» свою любовь к Констанции. А может, и взаправду к Мориольке был он неравнодушен; может, это перед Титусом притворялся он, что притворяется? Мориоль, по всей видимости, прекрасно разбирался в европейской ситуации. Шопен пишет. «... Мориолло говорил мне, Италия только бурлит, в Тироле тоже сцепились [...] Мориолло говорил мне, ждут каких-то новых известий относительно этого». И тотчас же: «Я не хлопотал еще о паспорте, но люди полагают, что мне его не дадут, кроме как только в Австрию и Пруссию», в страны Священного Союза. Этот отрывок подтверждает, что Мориоль располагал весьма ценной информацией и уж наверняка понимал, что означает

надпись, обнаруженная на стене Бельведера в то памятное лето: «Дом сдается внаем с Нового года». Правда, дата восстания была тогда еще не определена, его откладывали до зимы, даже до весны 1831 года. Никто а тем более и Мориоль — не предполагал, что они вспыхнет уже в ноябре. Речь шла о выдворении Фридерика из Варшавы на всю зиму, которую в Бельведере представляли чрезвычайно грозной.

Об удалении Шопена из Варшавы на это опасное время могли позаботиться также и друзья. Тут, однако, следует иметь в виду, что летом 1830 года отношения между Фридериком и группой из «Золушки», по-видимому, стали прохладнее. Во всяком случае, отношения его с Мохнацким были прерваны или же стали весьма натянутыми. Если когда то их связывала дружба, любовь к искусству и музыкальные вечера, о которых с такой любовью вспоминает Богдан Залеский, то теперь все это кончилось. Шопен больше никогда даже не упоминал фамилии Мохнацкого и, думается, никогда не встречался с ним в эмиграции. Он мог бы помочь ему как музыканту, об этом, однако, ничего не известно. К этому должны были быть серьезные причины, и они были.

До сих пор почти не обращали внимания на две анонимные статьи, которые появились в «Курьере Польском» 31 июля и 1 сентября 1830 года. Хотя статьи и не подписаны, нетрудно узнать здесь язвительное и мастерское перо Мохнацкого, который, кстати, был постоянным музыкальным критиком «Курьера Польского». Статьи основоположника польской музыкальной критики содержат необычайно справедливые соображения относительно обучения пению, распространения музыкальной культуры и весьма мудрые замечания по поводу руководства тогдашней Варшавской консерватории. Это, по-видимому, справедливая (смотри мнение панны Зонтаг) атака на Соливу — неудачливого педагога, а в тоже время и на Эльснера, равнодушие которого способствовало распространению в консерватории губительного влияния клики Соливы и потакало оглушительному звону рекламы, каковая даже в берлинской газете выдавала дебюты панны Волковой и Констанции Гладковской за настоящее художественное событие. Об этой «онемеченной, а потом и ополяченной» новости Мохнацкий пишет: «То, что панна Гладковская выступила, и выступила с большим успехом, для варшавян — событие чрезвычайно большой важности, но для берлинцев оно, может, вовсе и не является столь уж любопытным и значительным». Из письма Шопена к Войцеховскому видно, что он разделял это мнение Мауриция. Наверняка разделял он и это другое мнение, хотя и не вспоминает о нем ни словом: «Покуда у нас люди толпами не примутся петь, до тех пор ни певцов, ни

знаменитых певиц иметь мы не будем...» Мнение, весьма актуальное даже и сегодня.

Но упоминаемые статьи в то же время содержали суждения, выраженные с такой яростной беспощадностью и в такой ядовитой форме, что они должны были больно задеть злопамятную натуру Шопена. Статьи эти не могли пройти незамеченными; они были слишком яркие, и сплетница Варшава, должно быть, всласть «почесала язычком» по этому поводу в салонах, залах консерватории и кофейнях. Но Шопен не упоминает о них ни словом, ни намеком в своих «искренних» письмах к Титусу. Впервые мы видим, как старательно избегает Шопен разговоров о том, что его мучит. И теперь так будет уже всегда.

Две эти статьи (и довольно объемистые!) Мохнацкого свидетельствуют одновременно и против тех, кто, ссылаясь на количество, толкует о качестве музыки в тогдашней столице.

Хотя свой кинжальный удар Мохнацкий и метил в чужеземца Соливу, в этих статьях достается и обеим певицам, а мимоходом и Шопену Вот что пишет в своих статьях Мохнацкий:

«Не всякое воспроизведение звуков, хотя бы и самое наиправильнейшее, есть пение... Панна Гладковская музыкальна, она обладает большими навыками, сноровкой, но *петь не умеет* [...] Может, у панны Гладковской голос и был, но к сожалению, сегодня его у нее уже нет...» (подчеркнуто мною).

Эти смертельные для дебютантки удары Мохнацкий пытается подсластить замечаниями о «незаурядных достоинствах игры...». Это все равно, если бы он сказал, что у нее «прекрасные волосы». Во второй статье Мохнацкий словно бы спохватывается, он слегка смягчает свою беспощадную позицию и хотя и говорит безжалостно, что панна Волкова «на втором выступлении, осмелев, не так часто, как в первый раз, детонировала», все-таки сразу же добавляет похвальные замечания по поводу музыкальности и актерских достоинств обеих учениц Соливы. «Как и у панны Гладковской, у панны Волковой исключительная игра сочетается с превосходным музыкальным образованием [...], панна Гладковская пошла в этом направлении еще далее панны Волковой». Правда, тут же он оговаривается, что «голоса их не имеют очарования, составляющего душу пения». Однако в статье этой, помимо жалоб на «дух групповщины» и упоминания о «партизанской полемической войне», содержимся выпад, направленный, может, и еще против кого-нибудь, но который особенно больно должен был задеть Фридерика.

Мохнацкий, объясняя причины своей беспощадности в суждениях,

которая и самого его, вероятно, поражала, говорит, что пишет он «для того, чтобы раскрыть глаза множеству здешних любителей, музыкальный энтузиазм коих чаще преклоняется перед прелестями молодости и очарованием игры, нежели перед пением». Что на будничны́й язык можно было бы перевести так: Шопену кажется, что эта Гладковская поет превосходно, потому что он в нее влюблен, но ведь она мяучит, как кошка.

Суждения Мауриция должны были вывести Шопена из себя; они задели его за живое. Летом и осенью 1830 года он наверняка не заглядывал ни в «Дыру», ни в «Золушку»: ему не хотелось встречаться с Мохнацким. Он отдалился от друзей, конспирация которых становилась все более искусной, все более последовательной и серьезной. Они не открывались Шопену, не задерживали его, когда он уезжал, и кто знает, не они ли и задумали этот отъезд.

Да и родители Фридрика должны были быть заинтересованы в отъезде сына — разумеется, не в отъезде навсегда. Пан Миколай, видно, знал кое-что о собиравшихся тучах. Атмосфера в Варшаве была весьма напряженной. Пан Миколай, хотя и сам старый участник «восстания», не очень-то благожелательно смотрел на близившиеся в стране «беспорядки», а имея связи с молодежной среде благодаря своей педагогической и воспитательской деятельности, благодаря своей ложе, благодаря друзьям из буржуазной среды, собирающимся у него в доме, он наверняка был предупрежден о приближении восстания, — разумеется, сроки его должны были быть более поздними. Однако в данном случае Фридерик хитрил со своим отцом. Старый Шопен мечтал поселить сына в Вене под покровительством Меттерниха, где, как полагал пан Миколай, «смутьянские стихии» не скоро еще обретут силы, и «изящные искусства» могут расцвести полным цветом под сенью императорского «бурга». В конце концов сошлись на Берлине, где Фридерик мог бы обосноваться под крылышком Радзивилла и его супруги, что просто-напросто означало бы покровительство дома Гогенцоллернов. Шопен на словах соглашался с проектами отца, в крайнем случае строил планы поездки в Италию, которая, однако, в то время уже утрачивала свое музыкальное и даже оперное господство в Европе. Но на самом деле и давно уже Фридерик решил на отъезд в Париж.

Может быть, это по инициативе старого пана Миколая и пани Юстыны Фридрика выдворили из Варшавы за несколько недель до восстания. Родители, пожалуй, лучше всех понимали, что за «воин» вышел бы из их сына. Наверное, в эти последние дни своей варшавской жизни и написал Шопен песню — вернее песенку, которая как раз так и называлась, на слова

Витвицкого. Но шопеновского «Воина» толковать можно по-разному. Стихи Витвицкого могли привлечь молодого композитора и своим батальным содержанием — в словах поэта было предвосхищение и подготовка к романтическим битвам восстания — и также прощальным мотивом, который мог потрясти Фридерика в дни, когда он неохотно, вяло и боязливо выбирался «за границу». Неизвестно, что в песне Витвицкого захватило Фридерика больше всего: то ли эта строфа в самом начале, словно бы говорившая о нем самом:

Конь копытом землю роет,
Значит в путь пора.
Попрощайтесь-ка со мною,
Мать, отец, сестра!..

— то ли этот призыв к борьбе, которая не обязательно должна была означать борьбу на рапирах:

Пусть дрожит земля под нами,
В смертный бой идем...

И даже сам рефрен этой песенки: и в особенности его необыкновенно длинное окончание можно толковать двояко. Слышится здесь и труба, зовущая к бою, сигнал битвы, но также — в частности, благодаря сходству с песней Шуберта «Почта» — и рожок почтальона, увозящего молодого музыканта из родного города, прочь от грядущей пушечной канонады и шума кровавой битвы — к иным битвам и революциям, в которых нашему Фридрику суждено было, не пролив и капли крови, стать великим героем.



В этом отъезде, так давно приготавливавшемся и тем не менее словно бы неожиданном, много непонятного. Чем можно, например, объяснить последнее молчание варшавской прессы в связи с его последним, на самом деле прощальным концертом? Со этом концерте оповещали газеты. В «Курьере Польском» за 11 октября читаем: «Национальный театр. Сегодня ясновельможный пан Ф. Шопен даст инструментальный и вокальный концерт». Встречаются и другие отголоски этого концерта, такое, например, объявление: «Увертюра к опере «Вильгельм Телль, музыка Россини, переложенная для пианофорте, игранная в Национальном театре во время концерта ясновельможного пана Шопена, вышла в музыкальном издании Иг. Ключковского, цена 3 польских злотых». Зато о самом концерте, на котором, кстати, впервые было публично исполнено новое произведение композитора, «Концерт ми минор», кроме коротенькой заметки в «Курьере Варшавском», мы не найдем ни одной строки. А ведь молва об этом сочинении уже успела облететь Варшаву. «Дзенник Повшехны» еще в

конце сентября в «присланной» статье писал, что «это сочинение гения». «Вся Варшава» рвалась на этот концерт. «Слушателей было около 700», — утверждает «Курьер Варшавский», а это и по сегодняшним понятиям цифра солидная. Пани Клементине Танской — и это ей, уже столь известной особе, чье описание Ойцова сам Фридерик оценивал так высоко, — приходится письмом просить сестер Шопена о протекции, чтобы получить хотя бы один билет в ложу. А затем о концерте ни слова! Что это может значить? Нынешние наши знания о Шопене не позволяют ответить на этот вопрос. Точно так же, как не можем мы ответить и на вопрос, как случилось, что неожиданно к Фридрику в его великом путешествии присоединяется Титус, который догоняет его в Калише. О совместном «вояже» до тех пор не было сказано ни слова, а тем временем, словно бы это было самым естественным делом, Войцеховским становится опекуном и товарищем Шопена.

Рой вопросов и невыясненных проблем вызывает этот переломный момент в жизни Фридерика Шопена, час, когда он навсегда покидает Варшаву. В какой-то мере причина этого в том, что давние исследователи не обращали серьезного внимания на молодость Шопена, столь важную первую половину его жизни — годы, когда формировался его характер, рос талант. Сегодня потери в этом отношении невосполнимы, невозместимы. Исследователи в Народной Польше отдают себе отчет в важности первой половины жизни автора баллад, по порой они уже не находят материалов, необходимых для характеристики той эпохи. Они пропали. Иногда же варшавские годы Шопена находят себе слишком односторонних комментаторов; они изображают Шопена не польским художником, который увозил из родной страны весь материал своего революционного творчества, а хотят видеть в нем политического и общественного деятеля, каким Шопен не был да и по самой природе своего ума, характера и творческого гения быть не мог.

Мы уже никогда не узнаем, с какой сумятицей в душе, с какой скорбью и с каким страхом уезжал Шопен, «чтобы навсегда позабыть о доме, чтобы умереть». Что чувствовал этот деликатный паренек, когда Констанция вписывала ему в альбом, за неделю до отъезда, стихи о том (зачем целых два?), что никто не будет его любить так, как его любят в Польше; что чувствовал он на прощальной «гулянке», на которой, по-видимому, он сочинил мазурку «Шинкарочка-ключница»: что чувствовал он, когда фигура «папы», махавшего платочком, исчезла у него из виду; что переживал он, когда в Воле под управлением любимейшего учителя для него исполнили эту Кантату для мужских голосов в сопровождении гитары,

когда он услышал слова: Хоть покидаешь ты наши края, Останется с нами душа твоя.

Vivace 1-63

Splew

Fortopian

f *f* *f* *f*

risoluto *cresc*

Szyna - ka - re - czo, sta - fa - re - czo, baj się Bo - ga, stoj - !

f *cresc* *ff*

p

Tam się śmie - jeś, a tu le - jasz miód na ka - fien mój

p

tam się śmie - jeś, a tu le - jasz miód na ka - fien mój - !

legato

И как еще осталась!

Мы можем только догадываться, что за буря бушевала в этой великом душе. В осенний день поминовения усопших, когда он выезжал, небо нависло низко, дым стелился над унылыми избами, а на кладбищах горели над могилами огоньки; они сопровождали дилижанс Шопена — снова через Сохачев, мимо дороги, обсаженной вербами и ведущей к Желязовой Воле, через Лович, Кутно, Коло, Конни — до самой глубокой ночи.

«Ленточка была в душе», в саквояже концерты, ноктюрны, этюды, а в сердце... не сыгранная еще, но уже задуманная музыка, которая сделала этого хилого паренька титаном. Маленький, невзрачный, тщедушный, болезненный, трясся он в ту осеннюю ночь по польским дорогам, мерз — может, даже плакал? — но в сердце своем он хранил великую, твердую решимость, «создание себе нового мира». Какие же силы дремали в этом болезненном теле!

И мир этот, вскормленный молоком осенней, печальной ночи, наполненной крестьянской скорбью и предчувствием восстания, родился и стал одним из самых наших драгоценных сокровищ.

IX

Как же разнится то, прошлогоднее, путешествие Шопена, веселое, насыщенное юношеским задором, от путешествия в ноябре 1830 года! Тогда это было самой юностью, самой радостью. Теперь словно бы напряжение, беспокойство: только бы подальше, только бы подальше! Несмотря на ноябрьскую непогоду, дорога бежит быстро. Повсюду его просят устроить концерты — во Вроцлаве, в Дрездене, но он не соглашается. Приготовления отняли бы слишком много времени. А он торопится. Куда?

24 ноября он останавливается в Вене и не очень-то хорошо знает, что с собой делать. Нет ничего трагичнее писем того времени. Сначала еще шутки, остроты, портреты знакомых; в одном письме Фридерик издевается над Черни. «Снова он на восемь фортепьяно и шестнадцать человек переложил какую-то увертюру — и доволен». Но катастрофы ждать остается уже недолго. Приходит известие о начале восстания. Титус Войцеховский решает тотчас же возвращаться на родину, в ряды сражающихся. Фридерик хочет ехать с ним, но чувствует, что для армии он не годится, а сидеть в Варшаве сложа руки — нет уж, лучше в Вене! Легко представить себе ночной разговор друзей перед отъездом Титуса: положение весьма драматичное. В решении Шопена остаться в Вене немалую роль сыграла и угаданная им воля отца, который наверняка — в этом можно поручиться — не желал, чтобы Фридерик возвращался в Варшаву за «кивером» и эполетами. Не зря же с таким трудом выпроводил он его в Вену, не зря же пожертвовал ради этого в течение всей жизни по крохам копившимися талерами, не для того, чтобы через несколько недель снова увидеть его на варшавской мостовой, уже орошенной кровью, в гуще восстания, исход которого уже тогда, спустя несколько дней деятельности Национального правительства, представлялся неизбежной катастрофой, особенно просвещенным реакционным буржуа типа Миколая Шопена.

Правда ли, что Шопен догонял Войцеховского? Правда ли, что он его не догнал и решил вернуться в Вену? Вся эта история, кстати частенько повторяемая, кажется надуманно романтической. Если бы так было в действительности, это свидетельствовало бы о безграничной наивности Шопена, о непонимании им самого себя: ведь он, видимо, преотличнейше знал, что не только не хочет, но и не может принять участия в восстании. Его долг и призвание были в чем-то ином, они не имели

ничего общего с этой «войной», которая была типично польской, дворянской войной, игрой в войну — с ее декоративностью, фантазиями, мундирчиком, сабелькой, ее песенкой:

Ах, как красиво от смертельных ран
С коня на землю падает улан!

И все это вместе взятое очень скоро оказалось балаганом, трусостью, мелочностью, завистью и в конце концов поражением, после которого «паны» ударили во Францию, а народ, покинутый, беспомощный, оставался один на один с врагом. О, мы знаем это, знаем столько раз повторявшуюся, болезненную, драматическую и увенчанную поражением схему наших войн! И не случайно таких людей, как Мицкевич, как Словацкий, не было в подобных войнах. И Шопен чувствовал, что на родине он не нужен, но так же, как Мицкевич и Словацкий, он не сумел объяснить себе самому того, что подсказывал ему его инстинкт, и этот здоровый рефлекс здорового организма отягощал душу его угрызениями совести. А ведь это же было так просто: чтобы остаться с народом, надо было избежать этой недоброй войны.

Но здесь, в Вене, в душе молодого человека осаждается горечь, которая потом будет отравлять ему зрелые годы. Здесь под влиянием одиночества и нерешительности наступает этот внутренний надлом, который на все последующее творчество Шопена накладывает свой драматический отпечаток. Здесь открывается рана, которую уже до конца жизни ему так и не удастся залечить — ни любовью, ни славой.

Внешне это были месяцы обыкновеннейшего существования. Положение Шопена в венском обществе резко меняется, становится прямо противоположным тому, каким оно было год назад. Тогда он был путешественником, очаровательным юношей, который ничего не требовал. Все свое очарование он расточал задаром. В буквальном смысле слова задаром, ведь за свои концерты он не брал гонораров, а за изданные вариации хитрый и скупой Газлингер, который осмелился сказать о сочинениях Шопена, что они «сложны и невзрачны», не дал Фридрику ни пфеннига. Сегодня Шопен нуждается в помощи.

Множество писателей, занимающихся изображением буржуазного общества, — от Бальзака до Пруста — описывали подобное положение, эту поразительную перемену в отношениях всех прежде «благоволивших» и давних «друзей», перемену, наступающую в тот момент, когда кто-нибудь

из человека дающего превращается в человека, нуждающегося в помощи. Двери перед ним закрываются, улыбавшиеся лица приобретают выражение серьезное, а пожатие рук становится гораздо, гораздо более прохладным.

Внешне положение Шопена, может быть, и не переменилось так резко, здесь было несколько человек, относившихся к нему сердечно; но изменилось внутреннее самочувствие Фридерика. Его уговаривали дать публичное выступление, «почтенный Вюрфлиско» прикидывал, какой из концертов следовало бы сыграть, но Шопен колебался. Прежде всего теперь он уже не мог играть бесплатно; и уже сделанное здесь имя и, что гораздо важнее, финансовая самостоятельность не позволяли ему этого. Да и вообще он задумывался над тем, может ли он играть на публичном концерте, во фраке и белом жабо, кланяться и благодарить за аплодисменты прекрасных венков, когда его друзья сражаются там, на поле брани: Ясь Матушинский, Титус Войцеховский, Стефан Витвицкий и многие, многие другие — все были в армии, и всем грозила опасность! И как же можно тут спокойно усестся за фортепьяно, смотреть с эстрады в зал и видеть умиротворенные лица венских буржуа, когда там...

Тогда впервые молодой Шопен понимает, что значит быть поляком. Это значит почувствовать обжигающий душу стыд, услышав немецкую поговорку: «Von Polen ist nichts zu holen»^[70], и в то же время вдруг почувствовать глубокую, всесильную любовь к этому народу, на который столько уже лет сваливалось несчастье за несчастьем и столько лет — Шопен знал это — еще будут сыпаться беды! Первый раз захочется ему заплакать со злости, заскрежетать зубами от ненависти и вдруг, расправивши плечи, помечтать о том, что он на этой самой дорогой, единственной земле, что он припадает к ней и целует ее. Что он целует прохладу ее росы — и слышит песнь ее народа.

«Все обеды, вечера, концерты, танцы, которых у меня по уши, утомляют меня: так мне здесь грустно, тоскливо, уныло. Люблю я это, но не в такой уж чудовищной мере. Я не могу поступать так, как мне хочется, надо одеваться, причесываться, прихорашиваться; в салоне я притворяюсь спокойным, а воротясь домой, мечу громы на фортепьяно».

«В такой чудовищной мере»! Ах, каким же чудовищным кажется тебе, мальчик (тебе же ведь двадцать лет, не забудем об этом — гениям тоже дозволены привилегии и пороки юности), равнодушие света к тому, что для тебя дороже всего, что тебя больше всего волнует, что тебя больше всего ранят, раздражение всем довольного буржуа из-за того, что кто-то недоволен, терзается, борется, страдает. А ведь судьбы нашего народа уже

были предрешены. Известно, что художник должен быть неудовлетворен, должен терзаться, бороться, страдать и так тяжело страдать, «таким чудовищным образом». Каким же чудовищным кажутся равнодушием сытость, которые разжиревшим филистерам в итальянском кабачке, тут же под боком у Шопена, диктуют эти слова — так хорошо знакомые нам вот уже в течение нескольких десятилетий «Der liebe Gott hat einen Fehler gemacht, dass er die Polen geschafft hat»^[71]. Пока что этого филистера, коротающего свои дни под крылышком холодного властителя Меттерниха, разит «гром фортепьяно», но не зря, пожалуй, назовет вскоре Шуман творчество Шопена «пушками, скрытыми в цветах». Эта приевшаяся формула, повторяемая всеми биографами Шопена, все-таки имеет какое-то значение, что-то она выражает, и, если мы задумаемся над ней, мы без труда поймем в чем заключилась революционность Шопена. К этой революционности он приходит в Вене в течение этих удивительно пустых, бесплодных, отчаянных месяцев.

Некоторые комментаторы жизни Шопена различают в его письмах этого периода два тона: один — тот, в который Фридерик впадает в письмах к родителям, пытаясь предстать перед ними спокойным и беззаботным; и другой, в котором звучит настоящее отчаяние, — в письмах к Яну Матушинскому. Мне это деление кажется искусственным; все письма того времени — это удивительное смешение каких-то отголосков светской жизни, какого-то движения по линии наименьшего сопротивления, притворного веселья и страха перед весельем, который порою побеждает, с тем, что на самом деле творится в душе художника; стыд за самого себя, опасения за близких и отчаяние по поводу политического положения народа. Это какая-то дивная смесь порывов и пустяков, величия и падения, бесстыдства молодости и грусти, которая только юности знакома в дни горечи и разочарований. Вся эта сложная ситуация усугубляется еще и материальными трудностями. О доходах в Вене нет и речи, деньги, взятые в дорогу, подходят к концу, положение на родине не позволяет ему снова просить отца о помощи. Нов конце концов надо, иного выхода нет: «Папочка уже не три грошика на меня потратил; знаю, сколько помучиться за грош надо, что сегодня даже и муки не помогут, но надежда! Горше мне просить, чем Вам давать, но взять мне легче, чем Вам отдать. Бог все-таки сжалятся — пункту!» В этих фразах проявился весь тот цинизм, до которого безденежье может довести самого лучшего юношу. Шопен и в самом деле страдает и стыдится и, бездельничая в Вене восемь месяцев, не знает, за что ему взяться Бездельничает? Нет, созревает. А это чрезвычайно тяжелая работа для человека в его возрасте — созревание. Да еще в таком

одиночестве, одиночестве среди людей, да еще испытывая такие угрызения совести, одолевая сомнения. «В салоне я притворяюсь спокойным, а воротясь домой, мечу громы на фортепьяно...»

Именно «мечу громы». До сих пор это было «словно ласковый взгляд на то, что в мыслях вызывает тысячу милых воспоминаний». Теперь начинается новая эпоха, эпоха громов. Ведь это еще — о чем мы так часто забываем — байроновское время, романтический век, великая всеевропейская эпоха Бури и Натиска. Мы же в те времена более всех других европейских наций имели поводов, чтобы ударить кулаком по клавишам. Так родилось это своеобразнейшее явление: польский романтизм. Так появляются «Дзяды», «Кордиан», «Скерцо си минор».

Музыка Шопена кажется нам вечной, вневременной. Однако она глубоко связана со своей эпохой; мы уже говорили об общности языка Шопена, Фильда, Гуммеля, Мошелеса. Этот язык был также родствен и языку тогдашней литературы. Шопен в этом отношении чрезвычайно осторожен, он не подпадает под безраздельное влияние романтической литературы, как Берлиоз и даже Лист. Он прежде всего музыкант. Но в то же время он и поляк, трагедия родины ставит его в такое же положение, как и наших поэтов, — трагический надрыв превращается в ту трещину, через которую в «абсолютную» музыку Шопена проникает литература. Я не говорю здесь о выражении. Оно всегда было цепью Шопена, поскольку выражение и вообще-то является целью его искусства. Я говорю тут об определенной литературной программе, которую художник делает своей отчетливой целью.

Таких примеров конкретизации поэтического образа, таких примеров литературной основы мы находим у Шопена немного, но они необычайно характерны. Возьмем, скажем, «Ноктюрн до-диез минор, опус 27, № 1». Среди обычных по настроению ноктюрнов, картин, я бы сказал, ночных раздумий о верности или любви, он выделяется особым содержанием. Это ночные раздумья об отчизне. Написан он значительно позднее — после венского периода, но зарождается этот тип сочинений как раз в одинокой пустоте той ужасной для Фридерика эпохи. Этот ноктюрн открывается картиной равнины, близкой картине, которую вызывает в нашем воображении его предшественник — «Ноктюрн соль минор» — картиной равнины, над которой разливается песнь, нет, вернее, слышится тихое, вполголоса, пение, а не широкая и захватывающая дух песнь, какая звенит в следующей «поэме ночи» — «Ноктюрне ре-бемоль мажор», по самому своему замыслу противоположному «Ноктюрну до-диез минор», — так вот, я говорю, тихое пение вполголоса: И неожиданно на двадцать девятом

такте возникает тревога; эта небывалая картина одинокой тьмы приходит в движение, колеблется, мысль становится все беспокойнее, чтобы в другой кульминационной точке, в такте шестьдесят пятом, привести к мысли полонеза, которая через несколько тактов, словно сброшенная нетерпеливой рукой композитора, проваливается в пустоту, скатываясь по мощным уступам октавного пассажа, означенного мужским «кон форца», чтобы затем снова, после этой мгновенной вспышки, польской, трагической вспышки, возвратился равнинный пейзаж, основанный на первом sforzато основного до-диез в базе, а над ним снова слышится тихая мелодия *con duolo*, чтобы затем раствориться в дивном *calando* последних тактов.



Я нарочно остановился на этом ноктюрне («Раздумье об отчизне»), чтобы подчеркнуть, какой мягкой, почти незаметной волной литературное содержание вливается в произведения Шопена. Разумеется, в то же время совершенно ясно, что такое содержание проникает в наиболее тонкие формы его искусства, особенно в моменты такого напряжения, какое Шопен переживал в Вене.

Такой же «литературой» отличается также и одно из самых

своеобразных произведений Шопена, написанное в это время «Скерцо си минор». Само его название — по тем временам наверняка «чудно» звучащего произведения — было уже каким-то вызовом, брошенным в лицо всем тем, кто ждал шуток и веселья от молодого музыканта, переживавшего столь трагическое время. Скерцо, новая для Шопена форма, восходящая своим ритмом и фактурой к симфоническим скерцо Бетховена (и к «Сонате *cis moll* quasi una fantasia»), к фортепьянным скерцо Шуберта, по музыкальному своему содержанию было выдающимся достижением новаторской индивидуальности нашего композитора. Эта форма была совершенно новым, огромным шагом вперед в новом великом мире. Скерцо Шопена — это оригинальное, мощное произведение, неожиданно показавшее всю мощь его гения. Очередность опусов у Шопена не значит ничего. Он нумеровал свои сочинения по мере того, как отдавал их в печать, не обратив никакого внимания на дату их написания. Однако, когда мы замечаем, что «Скерцо си минор» в списке произведений Шопена стоит между «Болеро до мажор» и весенним, идилличным «Концертом фа минор», у нас возникает недоумение, откуда взялось это горькое, отчаянное и бурное сочинение.

Мы сказали, что концепция «Скерцо си минор» в какой-то степени литературна. Мы имеем здесь в виду этот, может, выходящий за пределы музыки помысел контрастного сопоставления отчаянного «метания громов» с идилличной картинкой (поскольку это живопись звуками) средней части, целиком выдержанной в тонах Пюви де Шаванна, несомненно несколько подслащенных. «Литературным» помыслом является использование в этой средней части колыдовой мелодии, которая берет свое начало в XV III веке — от обычая «убаюкивания младенца Иисуса»; во времена Шопена она стала уже совершенно народной, вернее домашней, мелодией. Домашняя, потому что мелодия эта — часть интимного, семейного, чисто польского обычая вечера в сочельник. В частности, литературной концепцией является переход от средней части скерцо к репризе, когда два аккорда, снова пробуждающие дьявольский шквал, смазывают, словно бы перечеркивают или заслоняют картину, напоминающую образ Выспянского: «...в глубине видна небольшая комнатка и подвешенное к потолку принаряженное и освещенное деревцо. Наклонившаяся над колыбелькой мать дает грудь младенцу и покачивает колыбельку в такт напеваемой вполголоса колыды».

Molto più lento



Эта картина возникает перед глазами всякого поляка, слушающего среднюю часть «Скерцо си минор». Все же это сочинение целиком понятно только нам; ангельское соединение снежной и отчаянной метели с образом кормящей матери и вечера в сочельник — с тем, что есть в этом обряде народного, — до конца понятно только нам, и нас только потрясают приходящие на память строфы великого автора «Освобождения», которыми он дополняет видение Конрада. И кто знает, не о «Скерцо си минор» ли думал Выспанский, когда он писал эти строфы:

Боже, прошу на коленях
В эти святые минуты
Пусть преданы будут забвенью
Неволи гнусные путы.

Дай, боже, нам столько силы,
Чтоб сделать свободной Польшу,
Чтобы под небом милым
Стало счастливых больше.

Как много высокого чувства
Таится в народной груди!
Всели же в нас, боже, дух свой
И спящих скорей пробуди.

Разумеется, существенное различие между ними заключалось в том, что, если Выспанский чувствовал силу народа, то для Шопена понимание нашей тогдашней слабости становится мучительным кошмаром.

Если уж Шопен согласился остаться в Вене и не поспешил вслед Титусу, если уж он продолжал думать о заграничном путешествии и о том даже, чтобы навсегда поселиться на чужбине, то делается ясно, что в успех восстания он не верил совершенно. Муки ожидания становились тем сильнее, что это не было ожиданием победы. Костюшковское восстание и позорный провал пражской резни, которой Миколай Шопен избежал только чудом, должны были оставить в его памяти слишком глубокий след. Все говорит о том, что скептического француза отличало неверие в польские силы. Оппортунизм старого Шопена не вызывает сомнений. Взгляды свои дорогой «папочка» наверняка завещал и сыну.

Несмотря на всю любовь, на весь патриотизм, на преданность всему

польскому, одна из причин бури, бушевавшей в сердце Фридерика (да и в нашем сердце сегодня тоже), в «Скерцо си минор», — это сомнение. Но сомнение не пассивное, а отчаянное. Довод тому — знаменитый аккорд в финале, повторенный девять раз, который так воспламеняет нас и который в венских и парижских салонах должен был вызывать у дам крики возмущения и заставлять мужчин пожимать плечами: О том, что тогда, во время восстания и после его поражения, переживали люди, любящие родину, мы хорошо знаем из произведений лучших сынов Польши. Поразительно, сколько родственных музыке Шопена элементов находим мы в нашей романтической поэзии. Произведения эти отражали тогдашнее умонастроение, одни и те же исторические факты вызывали их к жизни, они несли на себе отпечаток тогдашнего нашего политического и социального положения. Нет ничего удивительного в том, что так много близкого, общего можно подметить в реакции, которую вызвали перипетии восстания у зрелого человека и гениального поэта из Литвы, и переживаниях, мучавших в те годы на чужбине молоденького паренька, типичного варшавянина. Одно и то же душевное состояние, одни и те же взгляды, одни и те же сомнения породили дрезденские «Дзяды» и венское «Скерцо». Порывы отчаяния и сомнений гнали эти две наши возвышенные души, и среди этих холодных громов, которых так много в их сочинениях, как мысль о теперь уже навеки недоступном поляку-изгнаннику счастье появляются — у Шопена картина «матери, дающей младенцу грудь», у Адама «видение Евы». И разве не близкий средней части скерцо образ выражен словами колыбельной Мицкевича:

Милому брату подстелим крыло,
Кроткими снами овеем чело,
Звездным его убаюкаем взором,
Сказку нашепчем ему ветерком,
В хоре сплетемся лилейным венком,
Руки прохладной раскинем листвою,
Розы, как нимбы, зажжем над собою,
Волны воздушных волос расплетем,
Ложе обнимем шатром своих крылий,
Кинем на спящего тысячи лилий
Звездным, душистым, лучистым дождем.

(Presto con fuoco)



И затем снова возвращаются «унылые гармонии». Вот что пишет Шопен о вечере в сочельник 1830 года: «...один-одинешенек отправился я в двенадцать к святому Стефану. Пришел, народу еще не было. Не помолиться, а чтобы полюбоваться в сию пору этим огромным зданием, забрался я в самый темный угол, встал у подножия готической колонны. Не поддается описанию эта красота, это величие огромных сводов; было тихо, изредка только шаги ризничего, зажигавшего лампадки в глубине храма, нарушали мою летаргию. Позади меня могила, передо мною могила, надо мною только надгробия не доставало. Унылые во мне роились гармонии... Сильнее чем когда-нибудь чувствовал я свое сиротство». Как же быть?

Уехать? Но как же ехать? Родители велят поступать мне, как я сам хочу, а я не люблю этого. Воротиться? Сидеть здесь? Покончить с собой?»

Но есть еще ниточка, связывающая его с родиной. Родители еще могут советовать, еще добираются сюда грошики пана Миколая. После восьми месяцев бесплодного, непрочного существования Шопен выезжает в Париж, о котором давно мечтает. В июне он еще играет в Вене, в августе — в Мюнхене, в сентябре он останавливается в Штутгарте. Тут его настигает последний громовой удар: известие о падении Варшавы. Все нити, связывавшие его с родиной, здесь обрываются. Еще в Вене он вздыхал: «Странно мне, грустно мне, понять не могу — отчего я один?» В Штутгарте его прорывает. Заметки в дневничке такие трогательные, такие необычайные, что порою верить не хочется, что писал их юноша, «застегнутый на все пуговицы», каким нам всегда представляется Фридерик.

Штутгартский взрыв настолько необычен (и благодаря своей необычности — ценен), что просто-напросто обескураживает. Он совершенно в ином свете показывает нам внутренний мир автора скерцо и баллад. На один только миг — единственный на протяжении всей жизни Шопена — он позволяет заглянуть в самые глубины души Фридерика, где ничем не сдерживаемые бушуют страсти: гнев, ненависть. В течение какого-то мгновения видим мы, как трескается «эта лава, холодная и твердая, сухая и омерзительная», которая скрывала и в будущем так же ревниво будет скрывать огонь шопеновского сердца, и на миг мы можем «спуститься на дно», добраться до самого сокровенного, выраженного не музыкой, а словами. Один-единственный раз в своей жизни Шопен мечет громы не на фортепьяно, а на бумаге. И до этой вспышки и после нее весь свой душевный огонь он вкладывал в творчество. В его этюдах, в его сонатах, скерцо мы чувствуем это внутреннее напряжение, этот мощный жар, испепелявший его. И только однажды этот палящий жар прорывается в словах. Потому-то «штутгартский блокнот», этот маленький листочек из дневника, надо поставить наравне с самыми потрясающими сочинениями Фридерика: со «Скерцо си минор», «Этюдом до минор», «Прелюдией ре минор». Трагическую выразительность этих заметок можно сравнить лишь с трагической выразительностью «Дзядов». Порою просто поражает, как сходна в эти годы жизнь Шопена с жизнью Мицкевича. Мы понимаем, что это созвучие истории, но в то же время чувствуем и другое: сердца великих сынов Польши бились в унисон с сердцами всего сражавшегося народа. И как же велик их вклад в эту борьбу, хотя они не принимали участия в восстании!

Шопен пишет: «О Боже, Ты существуешь! Существоешь и не мстишь!
Неужели же недостаточно Тебе московских преступлений — или же, или
же и сам Ты москаль!»

А Мицкевич:

Ответь, иль в естество твое стрелять я буду.
Не обращаю его в бесформенную груду;
Так сотрясу твой мир и сброшу твои алтарь.
Мой голос полетит во все концы творенья
И голос тот, гремя, пройдет сквозь поколения.
Я крикну: не отец, вселенной ты, а...

Голос дьявола
Царь!

Как же мощно, как же сверхчеловечески гремит дуэт этих людей:
Шопена и Мицкевича! Какой вызов насилию, миру, судьбе, провидению!

В те дни, когда Шопен подъезжал к Парижу, Бальзак, уединившись в своем имении, начинал писать «Утраченные иллюзии», подбирая материалы для «Отца Горио». Хотя романы эти посвящены эпохе, предшествовавшей 1830 году, Бальзак воспользовался в них своими непосредственными наблюдениями современной ему столичной жизни, и мы не сделаем чересчур уж большой ошибки, сказав, что Шопен оказался в бальзаковском Париже. Поразительно, как напоминают первые шаги, сделанные Шопеном по парижской мостовой, начало карьер дорогих Бальзаку юношей: Этьена де Растиньяка и Люсьена де Рюбампре. Поразительна, однако, и разница. Разве не бальзаковский Париж рисует Шопен в первом же письме из столицы Франции, 18 сентября 1831 года, Каролу Кумельскому, с которым он вместе ехал из Вены до Мюнхена?

«Здесь самая пышная пышность, самое свинское свинство, самое благородное благородство, самые преступные злодеяния; на каждом шагу афишки о лечении венерических болезней; крику, гаму, грохоту, грязи больше, нежели вообразить себе возможно, — теряешься в этом раю, и очень удобно, потому что никто не допытывается, как кто живет. Можно в зиму ходить по улице как оборванец и бывать в наипервейших компаниях, — сегодня съешь пресытный обед за 32 су в зеркальной ресторации, сверкающей золотом и газовым светом, а назавтра можешь пойти на завтрак, где тебе подадут, как птичке, а заплатишь ты втрое дороже, — так и со мною поначалу случалось, покуда не набрался я ума-разума. А девиц любвеобильных! — за людьми гоняются, несмотря на это, совсем предостаточно толстых газдрубалов [...]; знаю уже нескольких певичек, а здешние певички более еще, нежели те — тирольские, желали бы дуэтов».

А 12 декабря того же года Титусу Войцеховскому:

«Ветер загнал меня сюда, сладко дышится — но, может, и оттого больше вдыхаешь, что — легко. Париж — это все, что хочешь, — можешь развлекаться, скучать, смеяться, плакать, делать все, что тебе заблагорассудится, и никто на тебя не посмотрит, ибо тут тысячи делающих го же самое, что и ты, — и каждый на свой лад...»

Удивительна эта картина равнодушия столицы народа, который, как тогда всем казалось, окончательно упрочил победу буржуазного общества, где каждый был занят своей собственной борьбой за деньги, за добычу, за карьеру.

В бальзаковских романах героям приходится платить очень высокую цену хотя бы за слабое подобие такой карьеры. В парижских джунглях они утрачивают иллюзии, свежесть юности, благородство порывов и нередко, как красавец Люсьен, разбивают лодку у самого берега. Париж Луи Филиппа — кстати сказать, как и Париж сто лет спустя, — не был местом, где можно было бы легко сделать карьеру или хотя бы отыскать способ не умереть с голоду. Именно здесь, и более всего в артистической среде, человек был человеку волком.

Все мы помним последнюю сцену из «Отца Горио»: схоронив Горио, Растиньяк с кладбищенского холма Пер-Лашез бросает взгляд на прекрасный вид, открывающийся его глазам, на панораму города-чудовища, города-джунглей и, скрестив на груди руки, самоуверенно бросает:

«А теперь сразимся!»^[72] Таким же точно представляется мне и Шопен: вот он стоит на балконе первой своей парижской квартиры, Бульвар Пуассоньер, 27, на пятом этаже, вглядывается в стремительное, беспорядочное, муравьиное движение парижских улиц, «от Монмартра до Пантеона и дальше весь прекрасный мир», и вдруг плотно сжимает волевые губы. В голове его промелькнули те же самые слова:

«А теперь сразимся!»

А Париж для этого юноши труден, очень труден. Никому не известный чужеземец, «фортепьянист». «Прямо и не знаю, — пишет он Титусу, — есть ли где больше пианистов, нежели в Париже, не знаю, есть ли где более ослов и виртуозов, чем тут». Он без гроша: «В кармане у меня лишь один дукат», — и никаких перспектив: «У него старые родители, и, вместо того чтобы помочь им, он еще сидит у них на шее и любит без памяти...» Единственная надежда — это отцовская помощь. А за пазухой сомнительной ценности рекомендательные письма от Эльснера, пропахшего табаком музыканта из далекой провинции, и более ценные — из Вены! — письма Мальфатти.

Судьба Люсьена де Рюбампре, оказавшегося в чаще парижского предпринимательства, ужасна. Но, несмотря на весь талант Бальзака, создавшего этот живой, из крови и плоти, образ, несмотря на то, что самым большим несчастьем в жизни для Оскара Уайльда была смерть этого юноши, мы не очень-то верим в его талант. С улыбкой, слегка скептической, относимся мы к поэтической рукописи «Маргариток», которую он привез в своем саквояже из медвежьего угла. У Шопена, на Бульваре Пуассоньер, на пятом этаже, только десять своих собственных пальцев для сражения с Парижем — но каких пальцев! В его дорожном

сундучке не мифические «Маргаритки», а такие произведения, как оба концерта и первая тетрадь этюдов. Это достаточно грозное оружие, чтобы завоевать даже такую хорошо защищенную крепость, какой был Париж.

Несмотря на все это, однако, нас поражает стремительность, с которой никому не известный юноша взбегает по лесенке головокружительной карьеры, нас не перестает удивлять тот успех, каким он с первых же дней своего пребывания во Франции пользуется в этой стране. В чем секрет этого успеха?

Уже в первом известном нам письме из Парижа, написанном тотчас же по приезде, попадаютсся две фамилии: «...сегодня я на обеде с Радзивиллом [...], вчера был на обеде у пани Потоцкой, этой красивой супруги Мечислава...» Многие биографы связывают с этими фамилиями начало парижских успехов Фридерика. Несомненно, протекция пани Дельфины из Комарув (речь ведь здесь идет о ней) могла отворить перед Шопеном двери некоторых парижских салонов. Благодаря своим родственным и дружеским связям с доброй половиной французской аристократии Потоцкая была влиятельной покровительницей, хотя ее покровительство и ставило юного музыканта в двусмысленное положение.

Еще большее значение могло иметь покровительство Валента Радзивилла, не столько как польского магната, сколько как видного члена масонской ложи, который ввел Шопена в буржуазный, банкирский салон Джеймса Ротшильда, с чего, по-видимому, и началась карьера нашего композитора. Протекция Ротшильда, как и весьма важное для Шопена знакомство с банкиром Лео, который заботился о нем до самого его последнего дня, носили, несомненно, масонский характер. Масоном был и Войцех Гжимала, близкий друг Жорж Санд и один из самых выдающихся парижских друзей Шопена, который жил биржевыми спекуляциями. Эта масонско-банкирская среда, с точки зрения материальной, имела в жизни Шопена, может, даже большее значение, нежели аристократия, сблизиться с которой ему помогли Дельфина Потоцкая, Чарторыйские или Людвик Плятер^[73]. Среда эта представляла ликующий, победивший класс крупной буржуазии, которая захватила власть во Франции после июльского революции, она представляла собой молодую и грозную силу, и ее покровительство имело значение для искусства Шопена. Это покровительство и создало нашему музыканту материальную базу, ставшую основой всего его быта: она создала Шопена-педагога. Уроки, которые он давал, беря за час двадцать франков золотом, позволили Шопену вести широкую жизнь и полностью разрешит на ближайшие парижские годы все его финансовые проблемы. Правда, Калькбреннер брал

за уроки на пять франков дороже, но Шопен и так зарабатывал ежедневно от восьмидесяти до ста франков, или около трех тысяч в месяц, тогда как к приличное содержание в Париже стоило тысячу пятьсот франков. Его положению теперь можно позавидовать, он становится одним из самых богатых в Париже поляков, как пишет об этом в своем письме генерал Бем. Однако до этого пришлось ему пройти тяжелую школу. Да и сейчас благополучие его зависит от уроков, то есть от здоровья, это обрекает его на безвыездную жизнь в столице.

Со временем появляется и еще один источник заработков: его сочинения. Во время своего пребывания во Франции он издал семнадцать сборников; они принесли ему в среднем по пятьсот франков за произведение. Это было немного. Когда мы просматриваем посвящения на произведениях Шопена, нас порой поражает их чересчур официальный тон. Рядом с именами Дельфины Потоцкой или Стефана Витвицкого здесь попадаются чужие, аристократические или банкирские фамилии. Может, эти сочинения «заказывали» Шопену? Может, эти посвящения были для него источником доходов? Мы ничего не знаем об этом. Межвоенные годы приучили нас к такого рода доходным посвящениям. Именами пани Кулидж, княгини Полиньяк, урожденной Зингер (швейные машины), пестрят партитуры таких композиторов, как Стравинский, Равель или Гоннегер. У Кароля Шимановского мы находим посвящения, которые только так и можно объяснить. Трудно со всей уверенностью утверждать, был ли знаком богатым буржуа эпохи Шопена подобный способ покупать своим именам бессмертие.

Во всяком случае, мы ищем и иные, помимо уроков, источники доходов Шопена. Говорят, что ониграл на бирже. Дружеские отношения с банкиром Лео, с Войцехом Гжималой, казалось бы, намекают на это. У Шопена должны были быть какие-нибудь бумаги, акции (эти луковочки тюльпанов, которыми в те же самые годы так умилялся Словацкий). Так или иначе, в финансовом отношении Шопен, как говорят французы, переживал «взлеты и падения». В этих делах он мог также пользоваться посредничеством братьев Эйхталь (посвящение 3-го вальса из опуса 34!), банкиров с улицы Лепеллетье, о которых он «так хорошо говорил» в письме к отцу и услугами которых Миколай Шопен так горячо советовал ему воспользоваться.

Уже через несколько лет по приезде в Париж у Шопена была прекрасная квартирka на улице д'Антен. С гордостью описывал он обстановку этих апартаментов родителям. Письмо с этим описанием не сохранилось до наших дней, но некоторые подробности внутреннего

убранства комнат нам известны. Отличаюсь оно большим вкусом и должно было быть очень дорогим. В сентябре 1834 года Лист пишет мадам д'Агу: «Шопен очень тревожится. Мебель стоит дороже, чем он предполагал, и у него теперь на целый месяц хлопот и огорчений. Жаль мне его!» В салоне мебель была в стиле Луи Филиппа, обитая вопреки тогдашним обычаям белым атласом. На камине стояли часы эпохи Людовика XV и два прекрасных канделябра. Топку камина закрывал расшитый экран. Концертный рояль Плейеля стоял в салоне, маленький, «для упражнений», в спальне. Эти рояли поставил сам фабрикант инструментов, поклонник поистине американской рекламы *avant la lettre*^[74]. Все эти занавеси, шкатулки, камины, диваны, бархат, картины, развешанные старательно по стенам, оклеенным обоями цвета «перепелки», должны были стоить сказочных денег. Мотовство Шопена проявлялось также в великолепных подарках, которыми он осыпал родных и близких. Мы знаем, что он подарил матери перстень с тремя драгоценными камнями. По музею «Карнавале» в Париже мы знаем и прекрасные часы лучшей фирмы Леруа, которые он подарил Морису, сыну мадам Санд. В Ногане и сегодня можно увидеть превосходный полукруглый столик эпохи Людовика XV, покрытый серой мраморной плитой, — дар Шопена автору «Лелии».

С другой стороны, известно, что Шопен переживал и тяжелые финансовые затруднения. В 1838 году, собираясь на Майорку, где он рассчитывал провести всю зиму, Шопен, пользовавшийся тогда уже большим успехом, был вынужден продать Плейелю «на корню» не готовые еще прелюдии, чтобы оплатить расходы на это дорогое путешествие. Коротыш издатель дал ему за эти произведения лишь пятьсот франков, и только Август Лео, банкир, добавил тысячу франков под обязательство, что незамедлительно после окончания работы над прелюдиями они будут отосланы Плейелю. Когда они вернулись с Майорки в Марсель, ни у Шопена, ни у Жорж Санд в кармане не было ни гроша, они не могли оплатить счет в отеле — в отеле «Буво», самом дорогом и самом фешенебельном отеле этого города.

Если в финансовом отношении Шопен, как и герои романов Бальзака, переживал взлеты и падения, чередовавшиеся, как в калейдоскопе, в поистине артистическом темпе, то его огромный успех, которого он сразу же добился в обществе, был неизменен. Он сумел достичь такого положения в первые же дни и заставил считаться с этим окружающих. Достаточно сказать, что такая консервативная чета, как князья Чарторыйские, бывали у него, встречаясь там с «этой ужасной особой», какой наверняка представлялась им Жорж Санд.

Нам очень трудно объяснить сегодня этот успех молодого человека, паренька из далекой провинции, в снобистских кружках Парижа, которые ведь и сами отгораживались друг от друга глухими стенами. До сих пор брак какой-нибудь принцессы Мюратс принцем, скажем, Коссе-Бриссак почитается в Париже за светский скандал, потому что Мюраты принадлежат к наполеоновскому дворянству, а те — к старому королевскому дворянству. Во времена Шопена еще бытовало деление на карлистов, сторонников Бурбонов, и орлеанистов. До сего дня Ротшильды не переменили своих религиозных убеждений и выдают своих дочерей замуж только за соискателей, исповедующих Моисееву веру! А молоденький Фридерик блистал и в банкирских, и в роялистских, и в легитимистских салонах. Точно так же, как когда-то варшавские музыканты, они объединялись вокруг него.

Тогдашнее общество немногим отличалось от того, в котором спустя полвека оказался Марсель Пруст, чтобы собрать здесь материалы для своего превосходного, рисующего эту пустую жизнь произведения. Мы хорошо знаем, что один талант, даже такой гениальный, как талант Шопена, не мог служить пропуском, открывающим доступ в эти сферы. Кстати, за примером далеко ходить незначем — вспомним другого прекрасного юношу, который на несколько лет раньше появился на парижских горизонтах. Разница в их общественном положении была невелика — конторщик князя Эстерхази из Венгрии и учитель графа Скарбека из Польши — для французов они были людьми с одной ступеньки общественной лестницы. А тем временем Ференц Лист встречался в тех же самых салонах и тех же самых рафинированных кружках, где Шопен чувствовал себя как дома, с непредвиденными препятствиями и странно холодным к себе отношением. Объяснить это можно лишь несходством индивидуальности этих артистов.

Листа, который был всего на полтора года моложе Шопена, отделяли от него многие годы жизненного опыта. Понимание великой роли, которую он сыграл в европейском искусстве XIX столетия, пришло к нему позднее. В то время когда Шопен вступал на сцену парижского света, Лист был необузданным, темпераментным пареньком. Шопен, что всякий раз приводит нас в изумление, сразу же предстал зрелым артистом, вызывающим к себе величайшее уважение.

Возьмем для примера его взаимоотношения с Калькбреннером.

Когда Шопен приехал в Париж, Калькбреннер был на вершине славы. Знаменитый пианист — несколько суховатый человек — пользовался огромным успехом. Ему было тогда сорок три года, то есть он был на

двадцать два года старше польского музыканта. Что же удивительного в том, что он принял Фридерика, когда тот появился у него в салоне, чуточку высокомерно. Он предложил ему, что будет учить его в течение трех лет, после чего только обещал сделать из него что-нибудь необычайное. Не только семья Фридерика, и прежде всего Эльснер, возмутилась этим предложением, но даже и некоторые сегодняшние биографы Шопена подозревают, что немец затевал какую-то дьявольскую интригу. Пишут, что он хотел «присвоить» себе или же «приглушить» пианизм Фридерика. Но приглядимся, как этот замысел, даже если он и существовал, стремительно меняется. Калькбреннер отказывается от роли наставника и предлагает дружбу и покровительство. Сегодня мы толкуем это по-иному. Но тогда известный, «великий», богатый Калькбреннер оказал ведь милость молоденькому, никому не ведомому поляку, приняв участие в его первом в Париже концерте! А потом, несмотря на разницу в годах, их связывала большая дружба: Шопен посвящает Калькбреннеру «Концерт ми минор». Калькбреннер, в свою очередь, импровизировал и писал на шопеновские темы. Правда, Калькбреннер не раз грелся в лучах шопеновской славы, примером чего может служить осуществление, по словам Фридерика, «сумасшедшей идеи», чем явилось исполнение полонеза, которому предшествовали вступление и марш, полонеза, написанного для шести фортепьяно, — этого чудного сочинения Калькбреннера — на первом парижском концерте Шопена 26 февраля 1832 года! Во всяком случае, старый дока понял, что за человек этот варшавский юноша, с которым он имеет дело, и проникся к нему уважением.

Необыкновенно характерна первая сцена встречи Шопена с Калькбреннером, описанная Фридериком в письме Войцеховскому:

«Представляют Калькбреннеру, он просит, чтобы я сыграл что-нибудь. Рад не рад, никогда его прежде не слыхав, но зная, как Герц играет [то есть имея право смело сравнивать его с Герцем. — *Примечание мое.*], прогнав спесь из сердца, сажусь. Я сыграл ему мой [концерт] ми минор, который надрейнские Линдпентнеры, Берги, Штюнце, Шенки и вся Бавария никак нахвалить не могут. Удивил я пана Калькбреннера, который тот же час задал мне вопрос, не Фильда ли я ученик, потому как игра у меня крамеровская, а удар фильдовский. (В душе меня это обрадовало), а еще более то, что усевшийся за фортепьяно Калькбреннер, желая передо мной покрасоваться, ошибся и вынужден был прекратить! Но тут надо было слушать, как он делал репризы; ничего подобного я себе и не представлял...»

Сцена эта позволяет нам многое понять. Опытный пианист, которому

«и сам черт нипочем», был, видимо, сконфужен присутствием Шопена, если уж, «желая покрасоваться» перед польским пианистом, засыпался, как говорится, и сбился, несмотря на этот «кальм», так расхваленный Шопеном. Но когда он засыпался, то понял, что перед таким артистом не поможет никакое притворство, никакое исправление ошибки. Он «прекратил» просто-напросто, то есть прервал, игру и начал сызнова. Один только этот жест свидетельствует о том, каково было отношение Калькбреннера к незнакомому юноше с первой же минуты их встречи.

Шопен ответил на это доверие взаимностью. Инцидент с этой ошибкой не возымел — и справедливо — никакого влияния на мнение Шопена об игре Калькбреннера. Он не жалеет для нее превосходных степеней и не может нахвалиться ею. Пожалуй, ни о ком не отзывался он так восторженно, как об этом пианисте. Это не помешало ему, однако, ловко выпутываться из расставляемых на него Калькбреннером сетей. «Три года — это слишком много!» — восклицает Шопен и добавляет: «Должен тебе сказать, что тут, в среде артистов, у меня уже большое имя!» Фридерик слишком хорошо знает себе цену, чтобы согласиться пойти в рабство к Калькбреньеру: «...я собственным экипажем еду, нанял лишь кучера для лошадей».

Хотя Шопена буквально покорила буйная артистическая жизнь, которой отличался Париж после июльской революции, нелегко его артистическую индивидуальность музыканта-романтика сравнить с кем-нибудь из парижского музыкального мира. Ни Россини, ни Пэра, к которому он явился с рекомендательным письмом Мильфатти и которому он обязан очень многим, ни Керубини невозможно сравнить с Шопеном. Старые, заслуженные, отходящие от непонятного им революционизированного мира, они занимали совершенно иные, чем Шопен, позиции. Здесь множество исполнителей, виртуозов, певцов, инструменталистов, но никого нельзя поставить в один ряд с Шопеном.

Шопена обычно сравнивают с Листом, с которым Фридерик познакомился в Париже и в скорости подружился.

Скорее всего это была поверхностная, «парижская» дружба, хорошо знакомая чужестранцам, живущим в Париже. Но сопоставление шопеновского гения с Листом объясняется недоразумением. Говоря сегодня о Листе, мы думаем о создателе симфонических поэм и «Сонаты си минор», о друге Вагнера и отце Косимы, о великом директоре веймарских концертов и веймарской оперы, о величественном старце, великодушном и мудром, — одним словом, о Ференце Листе. Но в те времена, когда с ним познакомился Шопен, Лист был всего лишь двадцатилетним юношей,

знаменитым, правда, виртуозом игры на фортепьяно, несравненным пианистом и автором первых серьезнейших сочинений. Был он веселым студентом, бегавшим даже и в более поздние еще времена на свидания с женой издателя Шопена, Плейеля, свидания, которые происходили в квартире Фридерика! Это был восприимчивый художник, для которого эподы Шопена, музыка Шопена, сам Шопен явились художественным откровением, тем, о чем прежде этот пианист не имел никакого представления.

Сравнивая этих двух друзей, Шопена и Листа, одно надо иметь в виду. Разумеется, они почти что ровесники, если говорить о возрасте. Но развитие этих двух художников идет по совершенно разным дорогам. Природа словно бы нарочно устроила так, чтобы оно было обратно пропорционально длине жизни, прожитой каждым. У Листа много времени, тогда как Шопену, сжигаемому болезнью, надо торопиться. Когда эти ровесники познакомились, Шопен был уже сформировавшимся, зрелым человеком и зрелым художником, а Лист еще зеленым юнцом, в душе которого уже пробиваются, конечно, всходы будущего величия, но он еще недостаточно готов даже для того, чтобы по-настоящему понять все величие Шопена. Только после смерти Шопена Лист почувствует величие этой фигуры и поймет, как много значил этот молодой человек не только лично для него, но и для всего европейского искусства. Земная дружба Шопена и Листа была только «дружбой» в кавычках, и лишь после смерти Фридерика она стала драгоценнейшим элементом нашей культуры. О книге Листа, посвященной покойному другу, частенько отзываются очень плохо. Внимательно прочитанная сегодня и осмысленная, она представляет собой драгоценные воспоминания.

«Если говорить о себе, — пишет Лист через три года после кончины Шопена, — то, вспоминая дружбу, какая связывала меня с Шопеном, удивление, какое вызывал он у меня с первого же появления в музыкальном мире, думая о том, что не раз я бывал выразителем его вдохновения и, с гордостью могу сказать, любимым и им избранным, что из собственных его уст узнавал я о деталях метода, которым он пользовался, что я перенял и как бы сделал своими его мысли об искусстве и поверяемые ему чувства, — я решил, что все это требовало от меня возложить что-то большее, чем холодный камень, на его могилу».

Книга Листа о Шопене плохо была принята людьми, близкими польскому артисту. В этом нет ничего удивительного. Она рассказывала о слишком еще свежих в памяти событиях, о живущих людях, она присваивала себе наследие, на которое претендовали другие. Но к

признанию Листа, «перенял и как бы сделал своими его мысли об искусстве», — не стоит относиться с пренебрежением. Два великих музыканта братских народов — в светском Париже, в атмосфере ревности и сплетен мадам д'Агу и Жорж Санд — могут показаться неискренними друзьями. Но они становятся братьями на фоне великих исторических движений, на фоне музыки, которую они совместными, согласованными усилиями продвинули вперед.

XI

Все, читавшие эпопею Марселя Пруста, припомнят эту ужасную сцену, когда Сванн, богатый еврей, которого принимала аристократия, а мадам Германт считала другом дома, приходит, чтобы сообщить ей о своей болезни. Семейство Германт собирается на званый обед и, торопясь со светским «визитом, делает вид, что не верит, будто болезнь эта смертельна; Сванн не удивлен этим, *parce qu'il savait que pour les autres leurs propres obligations mondaines priment la mort d'un ami*^[75]. Эти изысканные люди почитают разговор Сванна о смерти и болезни в высшей мере бестактным.

Читая эту сцену, я всегда думаю о Шопене. Юноша, раненный в сердце изгнанием, потом мужчина, сраженный смертельной болезнью, — как он чувствовал себя среди этих «прекрасных графинь, очаровательных маркиз», как их называла Жорж Санд, этих обожествлявших его аристократических учениц? Как чувствовал он себя в этих салонах, на этих скользких паркетах, среди эгоистичных, безжалостных людей, для которых «светские обязательства были важнее, чем смерть друга»? Отчего так много времени проводил он в свете, чем не угодили ему Мицкевич и автор «Лелии»? Разумеется, мы не в состоянии разобраться во всех его чувствах и симпатиях. Однако он был слишком интеллигентен, чтобы принимать всерьез и светский лоск и симпатии высокопоставленных особ.

«Я принят в высшем обществе; сижу между послами, князьями, министрами; но и не знаю даже, что за чудо, я ведь сам к этому не стремился. Для меня это вещь необходимейшая, ибо отсюда как будто бы исходит хороший вкус; талант твой сразу же становится больше, коли тебя слышали в английском или же австрийском посольстве, ты тотчас же начинаешь играть лучше, коли тебе протезировала принцесса Водемон. Протезирует — написать не могу, потому как баба эта неделю назад померла...»

Очевидно, Шопен вращается в этом обществе для того, чтобы найти себе учеников, и не может недооценивать этот свет, из которого «как будто бы» исходит хороший вкус. Но одновременно он втягивается в этот светский образ жизни, постепенно это входит у него в привычку, от которой трудно ему отказаться. Ежедневно он бывает на двух, даже на трех вечерах, возвращается домой поздно. Каков же этот его дом, куда он возвращается? Пустые, изысканно обставленные комнаты с постоянно меняемым слугой, хотя и хорошо оплачиваемым, холодные, чужие стены. Зачем же

возвращаться ему сюда, когда ему хорошо среди людей, где блеск и говор, элегантные формы и внешняя красота жизни не дают задуматься над своею судьбой. А знаки восхищения, даже если человек и понимает, как они ничтожны и преходящи, постепенно становятся для него потребностью, потому что лишен он иного тепла, кроме жара аплодисментов.

У общества этого есть и еще одно достоинство, а вернее сказать, Шопен обладает бесценным для этого общества достоинством. Здесь не говорят о личных делах, они никого не интересуют. Здесь иронизируют, шутят, воздушный, как пена, разговор скользит по поверхности проблем. А Шопен обладает так высоко ценимым в этих сферах даром не говорить ни о тоске по Варшаве, ни о тоске по своим родителям, друзьям, домам провинциальных варшавских улиц, ни о людях, которых он любил по-настоящему, а любил он только у себя, в Польше! Может, в этом и кроется один из секретов успеха Шопена: он человек замкнутый. Лист говорил, что Шопен любил окружать себя женщинами, бесконечно любил разговаривать с ними, считая такие разговоры менее всего для себя обременительными.

Разумеется, совсем иным становится он среди поляков. Он ищет товарищей для своих пустых комнат, сначала это Гоффман, потом Ясь Матушинский. С ними он чувствовал себя лучше, но не совсем хорошо. «Ведь говоря серьезно, — пишет он Титусу, — здоровье мое плохо. Внешне я весел, особенно со своими (своими называю я поляков), а внутри что-то мучит меня — какие-то предчувствия, тревоги, сны или бессонница, — тоска — равнодушие — желание жить и тотчас же желание умереть — какое-то сладкое умиротворение, какая-то одеревенелость, летаргия ума, а порою отличная память мучит меня [...], тогда я в мыслях переносюсь к тебе, беру твою руку и плачу».

С поляками он был весел, танцевал, аккомпанировал танцам, но как раз насчет этих самых светских танцев он писал Фонтане^[76]:

«Неси в душе груз, теряй силы, но пусть никто не замечает твоей ноши». Трудно представить себе более корявый, неуклюжий афоризм. Но этот афоризм — жизненный девиз Шопена. Вся его светскость, все это увлечение «утехами» парижского высшего света — только щит, за которым этот великий человек прячет свою мучительную «ношу». Как же звать эту ношу? Очень просто: одиночество.

Без родины, без дома, без женщин, без жены, хочется сказать: и без друга. — обречен он жить в этом бездушном мире салонов. Когда он попадает в артистический мир, он видит только зависть, интриги, погоню за недолговечным успехом. Нам знаком этот мирок по романам Бальзака. Буржуазия его не привлекает, от народа он далек. Все это время должен он

жить запасами тепла и сил, привезенными с родины, и порою у него такое ощущение, о котором писал Кароль Шимановский, — будто все он должен вытянуть из себя, из собственных жил, и он чувствует, как эти жилы рвутся! На своем пути он встречает лишь двух людей, скроенных по его мерке, они по крайней мере хоть могут понять его. У обоих он пробуждает огромный интерес к себе и глубокое уважение: это Гейне и Делакура. Но его отношения к ним невозможно определить словом «дружба». Слишком они далеко.

С Мицкевичем Шопен видится часто, Но трудно представить себе людей более несхожих. Великий литовец не очень-то понимает этого молоденького выходца из королевства. Его отталкивают внешний снобизм музыканта и его замкнутость в своем искусстве. Хотя Шопен еще в Варшаве восторгался автором «Баллад и романсов», в жизни-то он уж не романтик. Его страшит это бескомпромиссное величие Мицкевича и неукротимая жажда власти, которая мучала поэта. Ведь одной из самых характерных черт Шопена — это подчеркивает и Лист — было то, что никогда индивидуальность его ни над кем не довлела, никогда рукою тирана не вмешивался он в чужие судьбы и не спутывал их нитей. Мицкевич был недостаточно музыкален, чтобы вопреки всему оценить все величие Шопена; Шопен был слишком «застегнут на все пуговицы» (и он становился все более замкнутым), чтобы постичь все бунтарство и весь огонь Мицкевича. Жорж Санд уже лучше понимала автора «Дзядов». И хотя сегодня мы сопоставляем и сравниваем творчество этих выдающихся художников, хотя, с исторической точки зрения, их произведения взаимно друг друга дополняют, сливаются друг с другом, их будничные взаимоотношения не складывались в гармонический контрапункт.

«Все это вместе взятое приводило к тому, — мы еще раз процитируем Листа, единственного биографа, который виделся с Шопеном ежедневно, — все это вместе взятое приводило к тому, что Шопен, хоть и связанный со многими выдающимися представителями тогдашнего литературного и художественного движения столь тесно, что, казалось, должен был быть им близок, тем не менее всегда оставался в их среде чужим».

Часто говорят о том — да и сам я уже высказывал это мнение, — что Шопен приехал в Париж уже зрелым человеком. Так оно в действительности и было. Но превращение зрелого юноши в великого человека в обстановке горького одиночества и тонко подмеченной Листом отчужденности должно было отразиться на творчестве автора двух концертов. Вот в чем истоки этого надрыва, трагизма в сочинениях Шопена, что не лишает их силы, но превращает их в одинокие храмы, в

воздушные замки этого революционера не у дел.

Положение Шопена в Париже сказалось и на его характере. Из веселого мальчика («капризный», — говорила о нем Гладковская на закате своих дней) он превратился в разочарованного старого холостяка. Перемена эта, разумеется, совершалась постепенно и незаметно. Но она свершилась. Париж сделал Шопена недоверчивым к окружающему его миру. Ничего удивительного. Это был жестокий, равнодушный мир. Где было искать настоящую, живую жизнь, он не знал. Среди поляков он чувствовал себя лучше, «но тут много дураков», — заметил он. Может, здесь свою роль сыграло и отношение Шопена к романтизму.

Если Шопен и был романтиком, то был он им *sans le savoir*^[77]. Душа, разум, характер Шопена, воспитанного отцом, рационалистом и вольтерьянцем, принадлежали еще XVIII веку. Карл Гавард, который незадолго перед смертью Шопена частенько читал ему вслух, утверждает, что любимым чтением композитора были философские повести Вольтера. Это заметно повлияло на его холодное отношение к людям, на его проницательность. Письма Шопена полны портретных характеристик, поразительно точных, как, например, этот венский портрет Тальберта. В Париже, городе множества типов рода человеческого, наблюдательность человека обостряется. Рассказывают, что Шопен обладал огромным актерским и имитаторским талантом, рисовал великолепные карикатуры. (Бальзак в одном из своих романов сравнивает имитаторские способности одного из героев со способностями Шопена.) В этом проявлялось его отличное знание людей. Для Шопена человек был «существом познанным», он отлично разбирался в материалистических побуждениях человеческих поступков и не питал больших иллюзий насчет общества, его окружавшего. Хотя он и называл себя революционером, да и был им в том смысле, что его устами, устами народного художника, говорил польский народ, его глазам не дано было увидеть те силы, которые в будущем добьются победы. Это еще одно объяснение его безнадежной отчужденности, так метко подмеченной Листом. Революционные силы пугали его, он в них не верил. И 1831 год и, позднее, 1848 год были для него огромным разочарованием. Штутгартский «заряд» глубоко засел в его сердце. А народная демонстрация в честь Раморино^[78], которую он описывает в одном из писем, по-видимому, оставила в душе его неприятный осадок: все-таки Раморино был фигурой подозрительной, и его ожидал бесславный конец. Материалистический скептицизм Шопена заставлял его с недоверием относиться ко всему, что было в романтизме

мистического, фантастического, туманного. Реализм «Пана Тадеуша» был ему по вкусу, Словацкого он не понимал. Над Товьянским^[79] и его учениками он в душе смеялся. К романтикам он относился холодно.

Это прекрасно проявилось в отношениях Шопена к Шуману. Равнодушие Фридерика к немецкому музыканту отдает чуть ли не неблагодарностью, и, если бы не посвящение «Второй баллады», мы могли бы даже обидеться на нашего композитора. Посвящение это словно бы говорит: «Да, спасибо тебе за твой энтузиазм, за все, что ты сделал для меня, но только не причисляй меня к твоим Давидсбюндлерам!»

Казус Шопен — Шуман принадлежит к числу наиболее интересных в истории музыкальных дружеских взаимоотношений. Поразительная статья Шумана о Вариациях на темы «Дон-Жуана» скорее всего вызвала у Шопена чувство горечи и удивления, нежели обрадовала его, и, быть может, даже сам Шопен постарался, чтобы она не увидела свет в «Ревю музыкаль».

Сегодня мы восторгаемся, читая эту статью. Невозможно представить себе что-либо более романтическое, нежели это первое выступление Шумана на литературном поприще. Это была первая вещь, опубликованная юным Шуманом, который недели потратил на изучение полюбившихся ему вариаций (он проигрывал их по три часа ежедневно), записывая свои впечатления в блокнот. Статья эта, озаглавленная «Сочинение номер два», была опубликована в декабре 1831 года в «Альгемейне мюзикалише Цайтунг», издававшейся в Лейпциге. Шопен, по всей вероятности, познакомился со статьей в рукописи, а не прочитал ее в газете, поскольку некоторые частности, о которых он сообщает Титусу, не совпадают с тем, что мы находим в опубликованной работе Шумана. Одно несомненно: Шуман благодаря своей необыкновенной интуиции отыскал в этих вариациях, для нас имеющих значение, скорее всего историческое, in pise все черты великого Шопена и дал волю своему восторгу в необычайно неровном, но очаровательном сочинении, в котором явственно чувствуется влияние Э. Т. А. Гофмана и других романтиков, столь милых сердцу старика Кольберга. Шопена не должна была удивить романτικότητα этой рецензии; варшавское общество уже приучило его к такому тону. Однако тон этот был ему решительно чужд. Вместо того чтобы растрогаться воздаваемыми ему почестями, он в письме к Войцеховскому высмеивает этого «одного немца».

В статье Шумана, помимо известной фразы: «Шапки долой, господа, гений идет», в вымышленной беседе Флорестана и Эузебия мы найдем и еще несколько определений, многие места этой статьи прекрасны. Этот

литературный дебют Шумана восхищает нас сегодня своею юношеской страстностью. Шопена он оставил равнодушным

«...я еще побыл у маэстро Раро, — пишет Шуман. — Флорестан, у которого с некоторых пор нет пристанища, помчался залитой лунным светом улочкой к моему дому. В полночь увидел я его в своей комнате лежащим с закрытыми глазами на диване. «Вариации Шопена, — заговорил он словно во сне, — все еще вертятся у меня в голове. Разумеется, — продолжал он далее, — они драматичны и совершенно шопеновские; вступление, хотя оно и достаточно округло (помнишь эти лепорелловские прыжки терциями?), представляется мне наименее подходящим к целому, но тема (зачем он написал ее в си мажор?), вариации, финал, адажио — в этом взаправду есть что-то, гений выглядывает здесь из-за каждого такта».

Одно только употребление прилагательного «шопеновский» и то и дело встречающееся слово «гений» должны были смягчить твердый нрав Фридерика.

А между тем он пишет:

«Вариации си мажор, на которые тому несколько дней получил я из Касселя от одного немца, восхищенного сими вариациями, десятистраничную рецензию, где после длинного вступления приступает он к разбору оных, такт за тактом, — он трактует не как вариации, всем иным подобные, а лишь как какие-то фантастические картины. О второй вариации он говорит, что Дон-Жуан с Лепорелло бегают, о третьей, что он обнимает Зерлинку, а Мазетто в левой руке гневается, а относительно пятого такта адажио говорит, что Дон-Жуан целует Зерлинку в ре-бемоль мажор. Плятер выпытывал меня вчера, где этот самый ре-бемоль мажор и т. д.»

У Шумана написано: «...und das aulgeblülmte B-dur den eisten Kuss der Liebe recht bezeichnet...»^[80] Шопен поправляет Шумана; действительно, соответствующее место адажио написано в ре-бемоль мажор, но Шопен отпускает ядовитую остроту по поводу этого поцелуя в ре-бемоль мажор, остроту, которая затем неожиданно разрастается в целую историю.

Позднейшее знакомство двух композиторов не переросло в дружбу. Встрече этой мы обязаны описанием исполнения Шопеном его «Этюда ля-бемоль мажор» из 25-го опуса, знаменитым описанием, показывающим шопеновскую технику и содержащим ценные указания для пианистов. Фигура Шопена захватывает воображение немецкого романтика. В своем «Карнавале» он дает музыкальный портрет Фридерика, кстати сказать, весьма любопытный — «как представляли себе Шопена и романтиков» —

и тоже содержащий кое-какие исполнительские ремарки к сочинениям нашего автора, например сфорцато в арпеджио аккомпанемента ноктюрна (смотри пример на стр. 126-й книги)! Быть может, этот «портрет» и причисление таким образом Шопена к Давидсбюндлерам и вызвали у автора ноктюрнов столь откровенно-неприятное отношение к капитальному сочинению немецкого романтизма. На заданный ему вопрос, что он думает о «Карнавале» Шумана, Шопен ответил: «Он очень хорошо переплетен» («très bi en relié»).

Наконец Шуман посвятит Шопену свое фантастическое, навеянное Э. Т. А. Гофманом произведение — «Крейслериану». Шопен ответил ему посвящением Второй баллады; мы уже говорили о смысле этого посвящения.

Мы специально остановились на истории взаимоотношении двух музыкантов, имена которых слишком часто ставили рядом. История убедительно напоминает нам, насколько далек был Шопен от того, что называется романтизмом в музыке. Музыка Шопена романтична благодаря тому, что впитала она в себя из атмосферы тех лет, что взяла она от господствовавших тогда настроений. Сознательным стремлением Шопена было создание классической музыки, а в то же время и заимствование ее содержания из источников народного творчества. «Ты знаешь, сколько хотел я перечувствовать, и отчасти я уже добрался до ощущения нашей национальной музыки», — писал он Войцеховскому уже в 1831 году. Этот упор на народность, понимание своей роли посредника — как будто бы в соответствии с высказыванием Глинки: «Творит только народ, мы же записываем, обрабатываем, аранжируем»^[81] — было, разумеется, романтизмом в гораздо более глубоком серьезном, точном значении этого слова, в ином и гораздо более верном смысле, нежели это представлялось начинающему Шуману.

И все-таки в своем одиночестве он был романтиком — Манфредом, Гяуром. Представим себе этого юношу — уже такого зрелого — в плену равнодушных, толкующих о никого не трогающих делах людей, который оглядывается вокруг, надеясь найти в этой толпе человека. И когда он встречает знакомое лицо женщины, очень красивой, казалось бы, холодной и недоступной, скрывающей свои тайны под маской светской обходительности, он протягивает к ней руки. Пани Дельфина подает ему свою для поцелуя — и вот уж первый роман и первая парижская дружба Шопена...

К счастью, об этом романе мы не знаем ничего. Все, что рассказывают о нем, — сплетни. Однако родителям Шопен пишет: «Встретил пани

Потоцкую, которую, вы же знаете, как я люблю». Сразу же по приезде в Париж он попадает на обед к ее родителям, Комарам, назавтра отправляется на обед к ней. Это единственный человек, исключая Титуса, чье имя мы дважды встречаем в посвящениях: Шопена. Нам нетрудно представить себе тот вечер, может ночь, в комнате художника, когда, взяв в руки приготовленную к печати рукопись «Концерта фа минор», он бросает взгляд на это адажио, которое сочинено в память его давнего идеала, и мысленно или же и на самом деле зачеркивает имя Констанции Гладковской и пишет другое, Дельфины Потоцкий, этой гранд-дамы, связавшей свое имя выскочки с именем Щесного Потоцкого^[82] тарговичанина^[83]; гранд-дамы, в прекрасных чертах которой можно было заметить следы таинственных, мучительных встреч с Мечиславом Потоцким, сыном магната-предателя; гранд-дамы, вместе с которой в парижские салоны ворвался стенной ветерок, духота тульчинского дворца и благоухание летней Зофювки. В ней было что-то от Марии Мальчевского^[84], что-то от Идалии Словацкого — и прежде всего царственная красота, умение носить наряды и мирить любовников, а кроме того, сто тысяч франков годового дохода, — такую ренту назначил ей разведшийся с нею жестокий супруг. Шопен смотрел на нее, как Марсель на мадам Ориан де Германт, немножечко как паж на недоступную княгиню, немножечко как плебей, которому больше всего льстило бы иметь такую царственную любовницу. Будем надеяться, что пани Дельфина придала ему смелости. Старшая годами и весьма опытная в амурных делах, любовница блестящего денди графа де Флаоль и одного из сыновей Луи Филиппа, она сумела разглядеть в Шопене под маской светской благовоспитанности и очаровательной улыбкой горячее сердце и преждевременную мудрость.

Средь шумного бала,
Случайно, в тревоге мирской суеты
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты.

Этот романс Толстого — Чайковского мог бы, кажется, послужить иллюстрацией к встрече двух возлюбленных. Сердца их только ждали часа, чтобы излить свои тайны, они поняли это после первого же соприкосновения своих рук.

Удивительная это была особа — пани Дельфина. Она сохранилась в памяти множества людей — то красивой дамой, то страстной любовницей,

то польской матроной, основавшей монастырь де л'Ассомпсьон в Ницце, который должен был стать воспитательным домом для молодых женщин. Черты ее мы подметим в образе Мадонны Делароша, картине, стыдливо запрятанной в хранилищах лондонского «Уэльского собрания». Деларош был, кажется, последним из серии ее «великих» любовников Письма Зигмунта Красинского, который был самой безрассудной и длительной ее любовью, она с примерным благоговением хранила до последних своих дней и завещала их, пронумерованные и систематизированные, внуку своего любовника. Не такова ли и судьба писем Шопена к ней?

История с письмами к Дельфине Потоцкой — это одна из самых загадочных проблем, над которой приходится ломать голову биографам нашего музыканта. Таких необъяснимых загадок много в его жизни, однако эта относится к числу наиболее волнующих воображение.

Некоторые биографы Шопена вообще решительно отрицают сам факт, что Шопен и Дельфина любили друг друга, почитая это легендой. Однако легенда эта упорно продолжает жить; подтверждением ее были бы письма Фридерика к Потоцкой. Подобные письма как будто бы существовали, владела ими пани Ружа Рачинская, невестка Зигмунта Красинского. Каким образом они к ней попали? Неизвестно Фердинанд Гезик — старый болтун — якобы видел их собственными глазами. Они были столь неприличны, что пани Рачинская будто бы твердила, что они никогда не увидят света божьего. Если они и в самом деле существовали, то уж наверняка сгорели вместе с дворцом Рачинских в Варшаве в 1939 году.

После войны, в 1945 году, в Познани ко мне пришла пани Паулина Черницкая и показала мне переписанные ее рукой отрывки предполагаемых писем Шопена к Дельфине. Мать или же тетка Черницкой была из семьи Комаров — так эти письма попали в руки особы, снявшей с них копии. Разумеется, я заинтересовался этим вопросом; поскольку пани Черницкая обещала показать мне оригиналы, я опубликовал предоставленные мне отрывки в выходившем в то время в Познани журнале «Жыче литерацке». Одновременно я сообщил об этой бесконечно любопытной находке Роману Ясинскому из Польского Радио в Варшаве и Мечиславу Идзиковскому — директору института имени Фридерика Шопена. Пани Черницкая повидала их, причем Ясинскому она показала, помимо известных мне отрывков, два письма, списанные дословно, исключительно порнографического содержания.

Когда от пани Черницкой требовали точно указать местонахождение оригиналов писем, она давала различные противоречащие друг другу ответы: то они у нее в руках, то у знакомых в Белостоке, а то будто

знакомый французский офицер во время последней войны вывез их из Вильнюса в Париж. Идзиковский оплатил панн Черницкой поездку в Белосток за письмами. Эта особа возвратилась оттуда с пустыми руками, утверждая, что в Белостоке шкатулку с письмами украли. Все это походило на мистификацию.

Спустя какое-то время пани Черницкая покончила жизнь самоубийством.

Мнимые письма Шопена к Дельфине, никем не виденные в оригиналах, частично по моей вине, попали в печать. Слух о них распространился и за границей и проник на страницы новейших американских и итальянских книг о Шопене. И это очень досадно, потому что, по всей вероятности, мы имеем здесь дело с мастерски совершенным подлогом, кстати сказать, уже не первым подлогом, связанным с литературным наследием Шопена.

Подлог сделан искусно, в особенности это касается языка. Отрывки могут чрезвычайно заинтересовать нас, и даже осторожный Яхимецкий включил их в свое собрание писем Шопена, вышедшее в «Оссолинеум».

Однако при более глубоком изучении содержания этих отрывков мы находим, что они подделаны. С одной стороны, мнимые письма к Дельфине состоят из известных нам истинных писем Шопена. Так, например, острота относительно «поцелуя в ре-бемоль мажоре», повторенная в отрывках и составляющая все содержание порнографического письма, заимствована из письма Шопена к Титусу. Беспреданное употребление Шопеном в этих отрывках слова «эксерсисы» для обозначения своих этюдов взято из того же письма к Титусу, в парижский период Шопен не называл уж так и свои этюды! Фраза «легче мнеписать ноты, нежели буквы» встречается уже в детском поздравлении, преподнесенном Фридериком отцу. Просьба к Дельфине, чтобы она писала по-польски, заимствована из письма... Красинского к той же особе. И т. д. и т. д.

С другой стороны, эти фрагменты слишком уж навязчиво заполняют пробелы, существующие в высказываниях Шопена; в этих своих мнимых признаниях Шопен чересчур уж часто говорит то, что нам бы хотелось от него услышать. Суждения о Бахе, Моцарте, Бетховене довольно-таки искусно построены из того, что нам известно об отношении Шопена к ним, и из того, что сообщает Делакура в своих дневниках, хотя и они нередко чересчур банальны, — например, такие трюизмы, как мысль о том, что Бетховен рассматривает фортепьяно как оркестр или же что Лист хорошо играет этюды и плохо мазурки. Нередко мы подмечаем и промашки: Шопен не может говорить об оркестре Баха, о том, что он чувствует все

инструменты. Шопен знал только фортепьянные (для клавесина) и органные (может быть?) сочинения Баха. И вообще он не может говорить об оркестре Баха в том смысле, как об оркестре Моцарта!

Еще менее везет тем, кто подделал эти письма, когда речь заходит о польских делах. «Гавард едет завтра, и, что сможет, то из твоих поручений и выполнит. Из книг — Мицкевича, Красинского и Витвицкого посылаю я тебе достойный букет...» — и писал он это, похоже, в 1835 году. Как известно, в то время речь могла идти лишь о «Небожественной комедии», вышедшей анонимно; авторство Красинского тогда еще не было широко известно, Шопен знать о нем не мог.

В отрывках пани Черницкой мы читаем также:

«Норвид меня лучше Мицкевича понимает, ибо если Мицкевич толкал меня к написанию народной оперы, то Норвид, зная моя возможности, никогда ничего подобного мне не предлагал». Ставить на одну доску старого друга, гениального Мицкевича с молокососом, который только-только приехал в Париж и навестил уже умирающего Шопена, психологически совершенно невозможно. А когда автор фальшивки говорит, что Норвид назвал музыку Шопена «напевом», для маскировки заменив «пение» «напевом», когда она вкладывает в уста Норвида фразу из «Прометидиона», тут уж, как говорила Людвика Енджеевич, «ушки видать».

Некоторые доказывают абсурдность этих мнимых писем, ссылаясь на порнографические выражения, в них содержащиеся. Правда, нам кажется, что такой изысканный человек не мог переписываться подобным образом с гранд-дамой, какой как-никак была Дельфина. Но в этом отношении жизнь любит преподносить нам сюрпризы. А если так было? Этот аргумент отнюдь не может быть доводом подлога; гораздо более существенными подтверждениями его являются психологические, бытовые и исторические противоречия, которых полно в отрывах пани Черницкой.

К таким аргументам относятся два пророчества, сделанные, как говорится, задним числом, содержащиеся в этих фиктивных документах: как-то Шопен будто бы написал Дельфине: «Мне хотелось бы умереть, слушая твоё пение!», а в другой раз: «Что Шуман кончит сумасшествием, в этом я убежден и подписываюсь!» Этих мистических способностей предсказателя в истинных письмах Фридерика мы не замечаем. Зато до нас дошло одно подлинное письмо Дельфины к Шопену, относящееся к более позднему времени, и какое же оно грустное! (Aix-la-chapelle, 16.VII.1849):

«Дорогой пан Шопен!

Не хочу наскучить тебе длинным письмом, но и не могу оставаться в

неведении о твоём здоровье и дальнейших твоих проектах. Сам не пиши, а попроси пани Этьенн или же эту любезную бабу, которая спит и во сне котлетки видит, чтобы сообщила мне, как здоровье твоё, как грусть, как дышится тебе и т. д. и т. д. Надобно на зиму серьёзно о Ницце подумать. Супруга Аугуста Потоцкого написала, что всеми силами будет добиваться разрешения для панн Анджеевич, но трудности в этой несчастной странеслишком велики. Горько мне, что ты так одинок в болезни и печалих... Да и мне как-то несчастливо на свете! Вообще жизнь эта — величайший диссонанс. Храни тебя бог, милый пан Шопен. До свидания — самое позднее в начале октября.

Дельфина Потоцкая».

Если Дельфина была способным композитором (об этом нам ничего не известно, сочинений её не сохранилось), то письмо могло бы подтвердить это. Это спокойный осенний финал, широкими аккордами завершающий все, что было когда-то страстью, что стало дружбой, а потом превратилось в отношения гранд-дамы к умирающему музыканту. «Дорогой пан Шопен», «Храни тебя бог, милый пан Шопен», — по польски Дельфина писала лишь письма прислуге и управляющим своими имениями, отсюда и эти обороты речи. А зовут ли сестру Шопена Анджеевич или Енджеевич, это для пани Потоцкой все равно *ce n'est pas un nom, c'est un bruit*^[85], как говаривала аристократия о «простых» фамилиях.

Тем не менее в этом письме какая-то *sérénité*, безмятежность, наступившая после грозы, которая отгромыхала вдали, как басовые пассажи «Сонаты ми-бемоль мажор *quasi una fantasia*» Бетховена. Безмятежность, грусть, быть может воспоминания...

Но мы слишком забежали вперед в своём рассказе. Грозы не умолкли в жизни Фридерика. Напротив, теперь только слышатся первые раскаты.

XI

Мог ли Шопен жениться?

Бесспорно, мысль о женитьбе преследовала его. Сложность, однако, заключалась в том, что наш композитор, как говорили в те времена, «высферился», то есть стал чужаком в своей среде. Холостяк и артист, он мог бывать в аристократических салонах, мог быть любовником той или иной графини, но жениться? Его встретили бы таким смехом, каким кончается «Прерванная песнь» Ожешко. Аристократия могла допускать людей типа Шопена к своему столу, но родниться с собою она не позволяла. В наши уже времена мы знаем историю профессора Ашкенази, сноба, который холостяком бывал у всех Замоиских и Потоцких, ездил на охоту и играл с ними в бридж, но когда женился и вместе с женой сделал визиты своим «друзьям», ни один из них не ответил на эти визиты взаимностью. Поэтому глубоко не прав Хедли, утверждая, что жена Шопена сыграла бы большую роль в так называемом «свете».

Женитьба в артистических кругах тоже была для Шопена делом невозможным. И прежде всего невозможной была женитьба на чужестранке. Хотя Шопен и совершенно сросся с парижской средой, он, пожалуй, просто не представлял себе свою супругу парижанкой. Прожив много лет в Париже, он жалуется в письмах к Соланж Клесинжер, что не овладел в совершенстве языком, что ему не хватает слов; что тут говорить о том, каково ему было бы изъясняться по-французски с самым близким человеком. В этом случае цена за супружество была бы чересчур высокой, а лекарство от одиночества — сомнительным.

Шопен мог жениться только на польке. Но и здесь аристократия была исключена. Ведь поляки лучше других знали, кем был отец этого «фортепьяниста»; учителем, в юности обивавшим чужие пороги, странником неизвестного происхождения. С ним можно было «дружить» и занимать у него в долг немалые деньги, но породниться?.. В Варшаве строились планы женить Шопена, но из этого сватовства ничего не получилось. К счастью, ему не прислали омнибусом жены из Польши... как Мицкевичу. Известно, что из этого вышло.

Думается, однако, что любовь Шопена к Марии Водзинской была тоже результатом планов ее братьев. В этом исключительном случае общественная ситуация складывалась так, — по крайней мере по мнению братьев, которые «пообтерлись» в свете, — что можно было говорить о

замужестве графини с музыкантом. Вопреки тому, что обычно пишут чужеземцы, не ориентирующиеся в оттенках нашей магнатории, Водзинские отнюдь не были крупной знатью. Были они скорее всего тем, что называлось «без пяти минут аристократия», семейством пообедневшим, с претензиями, отличавшимися большой и ничем не оправданной спесивостью. Разумеется, отец семейства, должно быть, мечтал выдать дочь «за графа», как еще выражались в начале XX века. Но братья Марии преотлично представляли себе свояка-музыканта, хорошо зарабатывающего, и сестру-графиню в роли пани Шопен. Они-то наверняка и обделали все дело, склонили на свою сторону мать. Одни они также знали, какова в Париже жизнь Шопена и что это значит в сравнении с Служевом — имением, которое все было в долгах и которому в довершение всего грозила конфискация.

Знатоки литературы утверждают, что Идалия в «Фантазии» — это пани Боброва. У меня нет никаких оснований, да, кажется, я их и не могу иметь, чтобы оспаривать это. Но ведь писатель, поэт не слепо копирует, он со множества цветов собирает свой мед. А Словацкий знал и панн Дельфину и особенно хорошо Водзинских. Они ведь несколько месяцев прожили под одной крышей. В подобных случаях людей можно узнать, а узнав — запомнить. Если мысль о том, что в действующих лицах «Фантазии» следует видеть Шопена и Дельфину, а также Водзинских и Марию, можно справедливо посчитать чересчур упрощенной, — хотя мне лично мысль эта весьма близка, — то, во всяком случае, у графа Респекта и его жены есть наверняка что-то общее со стариками Водзинскими. Читая подряд письма семьи Водзинских к Шопену, трудно отделаться от впечатления, что те как будто бы охотились за композитором. Сначала отзываются из Женевы — из того самого пансионата Патти, где они живут под одной крышей со Словацким, — Фелюсь Водзинский и Марыня (не забудем, ей тогда было пятнадцать лет); Водзинская посылает Шопену свои «композиции», Шопен медлит с ответом и в своем письме уже благодарит за приглашение «твоей уважаемой матушки» в Женеву. Кроме того, он вежливо добавляет; «как раз в тот самый вечер я импровизировал в одном из здешних салонов на миленькую тему той самой Марыни, с которой в давние времена я носился по комнатам в доме Пшенного...»

И тотчас же все проясняется; Водзинских связывали с домом Шопенов дружеские отношения. Мальчики жили у них «на квартире». В одном из более поздних писем к Шопену Водзинский, вспоминая детские годы, проведенные в доме Шопенов, сообщает любопытные для нас подробности об этом «пансионате». Так завязалось знакомство, которое в позднейшие

годы скорее всего свелось к дружеским отношениям молодых панов Водзинских к своим воспитателям. Сама пани Водзинская «бывала» у пани Шопен — ее связывало с ней куявское происхождение, о чем вспоминает Фридерик в одном из писем. Но следует предположить что знакомство это было совершенно формальное, какими могли быть отношения, связывающие обнищавшую графиню с пани, которая принимала на пансион мальчиков! Не лишним будет добавить, что в последующие годы к этим «дружеским» отношениям стали примешиваться и финансовые. Старший из сыновей Водзинских, *enfant terrible* семьи, Антоний, задолжал пану Миколаю Шопену. Он не отвечает на письма своего кредитора, так что тот грозит обратиться с этим делом к отцу. Улучшили или ухудшили эти финансовые проблемы взаимоотношения между Шопенами и Водзинскими — неизвестно. Михал Скарбек, владеец Желязовой Воли, который был у Миколая Шопена в кармане, питал ко всей семье весьма нежные чувства, причем, покончив самоубийством вскоре после того, как сделал трогательную приписку к письму родителям Фридерика, совершенно запамятовал о долге и доставил тем самым пану Миколаю большие хлопоты и беспокойства. Антек не только нагрел старика Шопена на большую сумму, но время от времени был должен и Фридерiku, не говоря уж о том, что, будучи в Париже, жил на его счет и терзал его своими запутанными житейскими проблемами: ведь он был на стороне карлистов в Испании, был ранен в Сарагоссе и, наконец, завел амуры с ученицей Шопена Мари де Розьер, женщиной весьма отзывчивой, но до чрезвычайности склонной к сплетням. Думается, эти-то братья — Казя, Феликс и самый старший, Антоний, — пришли к выводу, что Шопен будет для них удобным свояком. Парни эти были достаточно легкомысленны, чтобы ради собственной выгоды пожертвовать судьбой сестры, и уже настолько современны, что без презрения относились к профессии «фортепьяниста», бывшего завсегдатаем у Ротшильдов и Чарторыйских. Если «сердца их не льнули к сердцу» Юлека, то они были милы, беззаботны и к Фридерiku относились сердечно.

Следующим шагом было письмо Терезы Водзинской-матери, доставленное Шопену неким паном Даровским. Нотабене: из писем Словацкого мы узнаем, что этот Даровский был одним из женихов Марии Водзинской, за которую его сватали его кузины, «две бабы из наших краев», как выражается Словацкий, — пани Оссолинская с дочерью. В этом письме пани Водзинская, как сентиментальная пани Респект, просит Шопена достать для нее альбом с автографами славных людей, среди коих, *comme de raison*^[86], он пребывает. Предлог предлогом, но

корреспонденция завязывается, а податель письма, заинтересованным пан Даровский, несомненно, порассказал Шопену всякую всячину о панне Марии. Поразительная это была девица, о шестнадцатой весне расставившая такие сети. «Панна Марианна молода, но некрасива, однако достаточно мила и множеством обладает талантов...» — пишет Словацкий. И как-то в другой раз: «Панна Мария Водзинская, которая живет с нами, тоже унеслась в идеальную страну и ни о чем другом не грезит, только об отшельничьем домике над речкой, о черном платьице, о лекарствах для мужиков, о тополях, шумящих над пустыней, и об исповеди, в которой ей предстоит излить свою душу перед каким-то монахом...» Словом, романтическая паненка, прототип Стелки Респект или даже Дианы. Такой, вероятно, нарисовал ее Даровский Шопену, и, кто знает, не пригрезился ли в этот миг даже рассудительному Шопену отшельничий домик под тополями? Правда, Словацкий, знавший жизнь, хоть и был он нелюдимом, тотчас же прибавляет: «Я, однако, доказываю порою, что какой-нибудь пан подкоморий в стране ляхов, не испытывающий недостатка в шляхетской учтивости, талантах, усах, подковах и шпорах, выбьет из головы отшельничий домик...», но Шопеном вдруг завладели мечты. У панны Марии было то достоинство, что хоть она и «некрасива», но пробуждала в людях мечты, романтические мечты о любви и менее романтические — о личной, простой, будничной жизни, по крайней мере такой безмятежной и спокойной, как «на квартире» в семье Миколая Шопена. «Что же мешает чуточку помечтать?» — думал Шопен, все яснее видя перед собою эту Марыню. «А что касается панны Марии, — писал он Феликсу Водзинскому в Женеву, — то поклонись ей весьма учтиво, с почтением. Поразись и сам себе тихонько скажи: «Боже ж мой, как, однако, она выросла!»

Влюбился Шопен до беспамятства. Он влюбился потому, что холодно было ему в Париже, потому что одиноко было ему в великолепной квартире, потому что приходилось ему делиться Дельфиной с графом Флаолем и принцем Орлеанским, потому что перед его глазами стояла картина домашнего счастья и покоя: жизнь его родителей.

Неизвестно, имела ли какое-нибудь отношение к Водзинской поездка четы Шопенов в Карлсбад, которую они совершили летом 1835 года, пожалуй, весьма отдаленное. Очевидно, главной целью этой готовившейся старательно, исподволь и давно поездки была встреча с сыном. Вот уж несколько лет пан Миколай в письмах Фридрику весьма прозрачно намекает на это. Ему пришлось преодолеть немало трудностей, чтобы получить паспорт. Если уж надо было хлопотать о разрешении на выезд, когда он хотел отправиться из Варшавы в Желязову Волю, то сколько же

сил пришлось ему положить, чтобы выбраться за границу. Шопен благодарит пана Веселовского, мужа своей крестной матери, Анны Скарбек, и Фридерика Скарбека за то, что они помогли этому путешествию. Не их ли стараниями получил Миколай Шопен паспорт? Скорее всего можно предположить, что они заплатили долги своего брата Михала, что и позволило Шопенам отправиться в путешествие, связанное с такими расходами.

О встрече Шопена с родителями в Карлсбаде, о которой нам известно так немного подробностей, обычно лишь мимоходом упоминается в биографиях нашего композитора. Нам же кажется, что для Шопена она имела огромное значение. Прежде всего эта встреча была мгновением счастья, которые так редко переживал в своей жизни Фридерик. Это неожиданное, незаслуженное возвращение к детству, к ранней юности, это погружение в безмятежную атмосферу домашней жизни, к которой Шопен был так привязан, кажется солнечным лучиком, озарившим в общем-то тоскливое существование постепенно разочаровывавшегося артиста. Очень многое пишут о встрече Юлнуша Словацкого с матерью. Эта встреча окрашена в своеобразные трагические тона и пронизана безнадежной скорбью угасания и диссонанса. Все должно быть преодолено обоюдным усилием огромной, единственной в жизни любви. В карлсбадской встрече нет ничего от этой драмы. Вся она в безмятежной тональности, вся она — идиллия, «приглашение к счастью». Ничего удивительного, что встреча эта зарождает в Шопене веру в возможность личного счастья. После Карлсбада приходит Дрезден, который, прежде чем превратиться в «мое горе», станет открытием новых возможностей существования, правда существования в «теплых туфлях» и у камина, но при свете очага, которого Шопену так недоставало.

«Милые мои дети, — пишет Шопен из Карлсбада 16 августа, — первый раз получите вы письмо с папиным и моим писаниями. Радость нашу не описать! Обнимаемся и обнимаемся — что же можно большего? Жаль, что мы не все вместе. Карапуз чудесен! Как же бог к нам милостив! Пишу, и все нескладно; сегодня лучше ни о чем не думать: наслаждаться счастьем, до которого дожили! Это единственное, что у меня есть сегодня. Родители те же, те же, как всегда, только что вот немножечко постарели. Ходим, водим матушку под руку, говорим о вас, подражаем злодеям племянникам, рассказываем, как много мы друг о друге думали. Пьем и едим вместе, друг другу услуживаем, друг на друга шумим. Я au comble de mon bonheur^[87]. Те же самые привычки, те же самые жесты, та же самая рука, которой так давно я не целовал Ну, дети мои, обнимаю вас, и

простите мне, что не могу я собраться с мыслями и о чем-нибудь другом написать, кроме как о том, что мы в этот миг счастливы, что всегда была у меня только надежда на это, а сейчас пришло это счастье, и счастье, и счастье.

От радости душу я вас в своих объятиях вместе со свояками, моих самых дорогих на этом свете.

III.

Пану Живному за музыку тысячи поцелуев, а пану Веселовскому, который приблизил на несколько десятков миль мне счастье, миллионы поклонов. Пану Фридерiku Скарбеку dillo».

Среди писем Шопена мы отыщем и грустные, и веселые, и ироничные, и горькие, и восхитительные, и содержательные, но *счастливое* только одно это. Факт, который решительнейшим образом подчеркивает значение этого эпизода в жизни Шопена.

Этот светлый период в жизни композитора продолжался только месяц. Через месяц родители выехали в Варшаву, «слезы разлуки осушая надеждой, что Бог позволит им иметь еще континуацию свидания», — как писал на своем тяжеленном польском языке старый Шопен. Что-то от этого счастья, от этой радости осталось в «Вальсе ля-бемоль мажор (опус 34, № 1)», сочиненном в Дечинском замке у Тун-Хогенштейнов, где Фридерик провел вместе с родителями несколько последних дней перед разлукой.



Веселие вступления, ясная первая тема, шуточные пассажи и мощно утвержденный Chopin-ский мотив (такты 51 и 52 и далее), упрямо повторяемый в коде, и, наконец, вея эта захватывающая кода — с дружеским подтруниванием в такте 270, 271, 272-м — словно бы картина этого «услужения друг другу», «покрикивания друг на друга». В этом

очаровательном вальсе ни одного облачка — только солнце, только свет этого безмятежного летнего месяца. Над ним раскинулось необыкновенно чистое, голубое августовское небо. Нет и предчувствия осени! Как он не похож на следующий «Вальс ля минор», объединенный вместе с этим дечинским в одном опусе. Скорбь и беспросветная безнадежность выдают в нем уже иные, парижские настроения.



Ничего удивительного в том, что, когда в этом настроении Шопен приехал из Чехии в Дрезден и появился в доме Водзинских, он принес с собою еще это тепло встречи с родителями и стремление продлить счастье семейной жизни. И сразу же он стал «четвертым сыном» сентиментальной пани Терезы, за неделю своего здесь пребывания покорив все сердца, растрогав всех игрой этого «безмятежного» вальса из Дечина или же другого, который Марыня, способная пианистка, разучила вмиг. А когда через неделю Фридерик покидает Дрезден, в доме Водзинских становится сиротливо.

«Personne n'a dîné,— пишет Марыня, — ou regardait toujours votre place habituelle à table, puis aussi^[88]... уголок Фрыщека. Стул всегда стоит на своем месте и, наверное, так и будет стоять, покуда мы останемся в этом доме...»

Итоги этих гостин можно было бы посчитать счастливыми, что подтвердило бы это длиннущее письмо Марыни, содержащее недвусмысленные выражения симпатии молодой девушки да и всей семьи к Шопену. Всей ли? Нам не очень-то хочется верить, когда экзальтированная девчушка пишет, что «отец издевался над всеми нами и сам смеялся для того только, чтобы не плакать...».

В очаровательном письме шестнадцатилетней девчушки сквозят уже и

семейные заботы. Антося Водзинского в Дрездене с семьею не было, он еще оставался в Женеве, откуда предстояло ему продолжать свой вояж в Париж.

«Мама со мною говорит только о Вас и об Антосе, — пишет Мария. — Когда брат мой будет в Париже, прошу хоть немножечко позаботиться о нем, умоляю Вас. Если бы Вы знали, какого преданного друга имеете Вы в нем...»

Ага, значит, это Антось главный ходатай Шопена перед родителями! И тотчас же неглупенькая девчушка добавляет: «Друга, подобного которому трудно сыскать. Сердцем Антось честен, даже чересчур честен, потому как всегда все тянут из него жилы, а оттого что он очень безалаберен, он никогда ни о чем не думает, по крайней мере редко. Мы уж столько раз делали ему внушения [и так пишет шестнадцатилетняя, младшая сестра!], но я полагаю, что это к лучшему результату приведет, если он это услышит от Вас. Я знаю, как он Вас любит, и уверена, что Ваши слова станут для него непререкаемым авторитетом. Богом прошу, не будьте к нему равнодушны. Как же он будет счастлив, когда, находясь вдали от своей семьи, встретит дружеское сердце, которое поймет его... Вы хорошо знаете Антония, узнаете его еще лучше. Потом Вы о нем скажете, что он хочет показаться хуже, нежели есть на самом деле...»

Когда Шопен, еще полный счастливых впечатлений, читал это письмо в своем великолепном жилище на Шоссе д'Антэн, он наверняка задумался над этими словами. Это была первая капелька тревоги, просочившаяся в его влюбленное сердце. Человек женится не только на любимой женщине, но и на всей ее семье. Было над чем поразмыслить.

В октябре Антось уже в Париже. Он приезжает в самый разгар занятий Шопена, его уроков, визитов, встреч со знакомыми. «Ma chère maman, — пишет он в Служев. — Вот уж три дня я в Париже. Сразу же по приезде... встретил Фридерика. Мы провели вместе целый вечер. Вы, мама, правы были, говоря, что он не переменялся, только похорошел... Видимся мы каждый день, и даже письмо это пишу сейчас у него, порою отрываясь, чтобы послушать играющего Фридерика».

И в конце:

«Милая моя мамочка, я бы просил как возможно скорее прислать мне новый сукурс (что-нибудь около 2000 фр) Дорога, первая экипировка, инсталяция много стоили, да еще пани Патти пришлось мне заплатить в Женеве 500 фр. по какому-то давнишнему счету [...].

Фридерик встает из-за фортепьяно и говорит: «Скажи там, что я всех их страшно, ну прямо страшно люблю».

Но и пан Миколай не дремал вдалеке, тотчас же пишет он сыну, давая ему понять, что знает об отношениях, завязавшихся у Фридерика с Водзинскими:

«Ты вспоминаешь об Антосе; не было бы пребывание в Париже ему во зло! Я опасюсь, что он не сумеет ограничить своих расходов, но ты не давай ему понять, что мог бы что-нибудь дать ему в долг, это ведь не было бы доводом дружбы; ему следует подымасть о бережливой, жизни, даже самые обильные источники иссушаются». И тут же, словно бы мимоходом развивая свою тайную мысль: «Как вижу я из твоих писем, пребывание твое в Дрездене было для тебя приятным, если уж намереваешься поехать туда на следующий год, только следовало бы постараться, чтобы поездка эта не поглотила бы с таким трудом собранных за зиму плодов твоего труда».

В сердце старика-отца закрадывается тревога, но Шопен мыслит иначе. Пока что он «страшно, ну прямо страшно их любит». Всех! Даже Антоса. До такой степени, что даже отца заверяет — вопреки очевидным фактам, — что опасаться нечего. В следующем письме пан Миколай пишет: «Очень порадовало меня известие, что ты доволен Антосем, что он тебе нравится; я опасался только его безалаберности к рассеянности, мне у него известных, я рад, что в этом отношении ты меня успокаиваешь...»

Но это, однако, был не конец перипетиям с Антосем Водзинским. Шопен получил длинейшее письмо от пани Терезы по поводу этого «шалопая», как называла его мать, ну, а потом начались фокусы с деньгами, Испания, Сарагосса и Мари де Розьер, о чем мы уж не будем больше говорить. Нас интересует то, что Фридерик даже на эту бездарь Антоса смотрел сквозь розовые очки, относясь к нему снисходительно и с расположением.

Кто же, как не любовь, надел на него эти очки? В этом единственном в жизни Шопена случае мы можем говорить о любви в самом обычном значении этого слова. Как и каждое чувство, очень общо определяемое этим словом, оно было весьма сложным. В нем, как и обычно, сплелась иллюзии и грезы, неосуществимость и неопытность, человеческая скорбь и желание выплакать на чьих-нибудь верных коленях свои неудачи и свое одиночество. В этом единственном случае можно также говорить серьезно о матримоннальных намерениях Фрыцкеа. Отправляясь в Дрезден, Фридерик был уже совершенно подготовлен для этой любви, он должен был влюбиться в эту девушку. Рассказы о ней и смутное припоминание времен, «когда у Пшенного в доме гонялись» за маленькой Марыней, желание, которое завладевает мужчиной на двадцать пятом году жизни,

желание свить семейное гнездо, то, что Марыня была полькой — девушкой из усадьбы, — наконец, пример семенного счастья своих родителей, который был у него перед глазами, все эти карлсбадские настроения, оказавшие на него столь серьезное и сильное влияние, — все вместе предопределило эту любовь. Не последней причиной, пробудившей это чувство в сердце Шопена, была наверняка и встреча с одним из ребятишек Людвики, по всей вероятности с Генрысем, которого Шопены взяли с собою в путешествие, чтобы показать его дядюшке. Этот «чудесный карапуз» разбудил в Шопене такие естественные отцовские чувства. Наклоняясь над головкой сынишки любимой сестры, он, наверное, подумал «Ах, если бы и у меня был такой!»

В этом чувстве не было ничего от романтической бури, — может, скорее что-нибудь от грез о «домике отшельника», которые высмеивал даже Словацкий. Это не было фантастическим, космическим чувством, которое бросило мадам д'Агу в объятия двадцатитрехлетнего Листа, ничего от озера Гарда, по которому Красинский возил переодетую в пажа Дельфину, ничего от романтического восхождения к снежным вершинам, ничего от той Венеции, где пани Боброва, Мюссе и даже Жорж Санд казались чем-то нереальным, каким-то бледным призраком в черном гробу гондолы.

Это чувство было гораздо проще, обыденнее, гораздо человечнее. Что же обыденнее мечты о доме, о ребенке, о руке мудрой, доброй женщины, руке, прикасающейся ко лбу, на котором выступили капельки пота, капельки усталости и болезни?

Ему незачем было скрывать это чувство, и об этом трещали все сороки. Вся Варшава знала, зачем на следующий год, опять в сентябре, собирается он в Мариенбад и Дрезден, а Словацкий в своей поэме утверждает, что он узнал о предполагающейся свадьбе Марыни и Шопена на вершине пирамиды Хеопса. Видно, эти самые сороки принесли ему туда на хвосте эту весть.

Разнообразнейшие планы строили в семье Шопенов, чтобы в 1836 году повторить столь удачное свидание. То пани Юстына одна должна была ехать в Мариенбад, то вместе с Изабеллой. В конце концов ни один из этих планов так и не удался, и до конца дней своих Шопен никого, кроме Людвики, из своих родных так и не увидел больше. Сам же он в конце лета поспешил в Мариенбад и, встретивши там Водзинских, мать с дочерьми, вместе с ними отправился в Дрезден. В Дрездене постоянно жил пан Мачей Водзинский, дядя старика Водзинского, и потому время от времени Дрезден становился штаб-квартирой семьи. Старый Мачей Водзинский был окружен уважением всего клана, наверняка приправленным

корыстными расчетами на наследство, от которого Водзинские, всегда испытывавшие недостаток в средствах, несомненно, не отказались бы.

С этим пребыванием в Дрездене — осенью 1836 года — связано куда больше легенд и рассказов, нежели с каким-нибудь еще периодом жизни великого маэстро. Что там было, как там было, что сочинил Шопен pour mademoiselle Marie, что только переписал ей в альбом, что они обещали друг другу и какова во всем этом была роль пани Терезы, — об этом мы никогда уже не узнаем. Достаточно того, что был какой-то «сумеречный» час, когда молодые люди побеседовали, после чего они стали почитать себя за жениха и невесту. Все это, однако, было расплывчато и неясно. Проекты на будущее облекались в чрезвычайно туманные формы, и об окончательном завершении дела венчанием речи не шло вовсе.

Пани Тереза все взяла в свои руки и помолвку Марии оговаривала множеством условий. В расчет тут принималось и здоровье Шопена: ведь прошлой зимой он перенес грипп с осложнениями (это было новое обострение притаившегося туберкулеза, и в Варшаве даже распространился слух о смерти Фридерика). Как сообщает пан Миколай, Винцента Водзинского, отца Марин, слух этот весьма обеспокоил. Одним из условий, поставленных пани Терезой, было также согласие этого самого отца на свадьбу. Согласия Мария так никогда и не добилась.

Вся эта помолвка в «сумеречный час» кончилась ничем. Почему? Пани Тереза в своих письмах упирает на здоровье. «От этого все зависит», — пишет она. Все биографы Шопена в последнее время подчеркивают это обстоятельство, объясняя им отказ от обещания. Мне это кажется неправдоподобным. В те времена понятия о туберкулезе, «чахотке», были еще весьма туманны, представления о его заразности — и того неопределеннее. Проблемы профилактики, гигиены не существовало. Здоровье — и этому можно привести множество подтверждений — никогда не было препятствием в женитьбе. И не оно было наиглавнейшей причиной расстройства женитьбы Шопена. Были, по-видимому, еще какие-то сплетни о Шопене, Пани Кощельская — Юзя, младшая сестра Марыни, утверждает, что причиной охлаждения Марии и ее матери к Шопену стало известие о его романе с Жорж Санд. Саму Жорж Санд в ее известном письме к Гжимало еще мучает совесть из-за Водзинской, и она прямо спрашивает, может ли эта крошка дать ему счастье? Но к тому времени, когда начался роман великой писательницы с гениальным музыкантом, вся эта его история с Марией Водзинской как будто бы заглохла. Были там и еще сплетни, — кто знает, не Антось ли их и распускал? Пани Водзинская прямо обвиняет Шопена во лжи (*подчеркнуто автором письма!*), когда тот

обещал исполнить ее *приказания* (это уже я подчеркиваю), что, думается, весьма покорило Фридерика. Ответ на письмо, обвинявшее его во «лжи», весьма сух; правда, письмо — это лишь «конверт» письма Антося... из Пампелуны. Шопен в нем утверждает, что «так как я вас уважаю, то и не лгу». Это первая холодная нотка, которая слышится в словах Фридерика. Он и в самом деле начинает чувствовать, что сыт по горло всей этой семейкой. Единственно по-настоящему нежные слова адресует Шопен маленькой Терезе, самой младшей, крохотной сестричке Марии, воспоминания о которой артист сохранит в своем сердце, грезя о другом счастье.

Есть и еще один момент. Следует предположить, что отец Водзинский в какой-то миг вдруг опомнился и сказал Марии и жене правду. «Не отдам я дочери за фортепьяниста! Можете выбросить это из головы!» — или что-нибудь в этом духе. Наверное, это оскорбительное для семьи Шопенов упрямство отца и отголоски его дошли до четы Шопенов и их дочерей. Чем иначе объяснить гневные слова энергичной Людвики, которая неоднократно в позднейших письмах вспоминает семейство Водзинских и рассказывает о своих с ними встречах. В этих словах чувствуется глубокая обида, которая не могла быть вызвана одним только фактом расстройства женитьбы Шопена. Это злопамятство Людвики, вероятно, было вызвано какими-то весьма оскорбительными выражениями — граф Водзинский, видимо, как-то показал себя в этом деле.

А в сущности, я думаю, что главная причина, расстроившая помолвку в «сумеречный час», была гораздо проще. Мария просто не любила Фридерика. Не любила она и Юзя Скарбека, за которого вышла замуж по расчету, потому что был он графом, был он красив, а имения их расположены по соседству. Мария была девушкой молодой, но рассудительной. «Пусть Антося учится, — говорит мама Водзинская, — ибо братья его не много умеют, а стыдно было бы, кабы женщины выше всех братьев оказались». Мария, бесспорно, была «выше» не только своих незадачливых братьев, но и многих других современных ей молодых людей. Она была очень талантлива; выполненный ею портрет Шопена завоевал большую популярность; она хорошо играла даже такие вещи, как баллады Шопена. Рисуя свои девичий автопортрет, она наверняка чересчур поскромничала, подчеркивая свое безобразие. На фотографии, которая запечатлела ее на сороковом году жизни, она предстает перед нами женщиной со следами несомненной былой красоты, черты лица ее свидетельствуют об энергии и интеллигентности. В ее уме, фигуре, манерах было что-то мужское. Она, правда, была очень юна в эпоху

«сумеречного часа», но все же должна была постичь ценность такого человека, как Шопен. Ей льстило, ее трогала его любовь. Она уважала великого человека. Но любить? Никогда. Если бы она любила его, для нее не существовали бы ни здоровье Фридерика, ни все его романы, ни запрещение отца. Она победила бы все это.

Мы говорим это не без оснований. Когда ее стало тяготить официальное замужество с дегенеративным Скарбеком (он был не то импотент, не то унаследовал от дядюшки Михала из Желязовой Воли совершенно иные склонности), когда она встретила молодого арендатора с мужниных фольварков и действительно полюбила его, для нее уже ничего не стали значить никакие светские предрассудки. Она по тем временам совершила героический поступок: она добивалась развода и признания брака недействительным, не убоившись разглашения тайн алькова, и, наконец, обвенчалась с любимым человеком, Владиславом Орпишевским. Долгие годы она была счастлива с ним.

Жила она во Флоренции. «Кто бы узнал в этой постаревшей, походящей на польского прелата давних времен, который полноту свою подкреплял выдержанным венгерским вином, кто бы узнал в сей массивной матроне эту хрупкую, молоденькую Зузю с берегов голубого Лемана», — говорит ее брат Антоний Водзинский. В ней произошли те самые перемены, которые так превосходно и так безжалостно показал Толстой в эпилоге «Войны и мира», рисуя постаревшую Наташу.

Словацкий был хорошим пророком. «Пан подкоморий из страны ляхов», не испытывающий недостатка в шляхетской учтивости, талантах, усах, подковках и фольварках, выбил у панны из головы отшельничьи домики и парижскую роскошь. До конца дней своих она играла на фортепьяно, которое выбрал для нее у Плейеля Шопен. Но любила она папа Орпишевского.

XIII

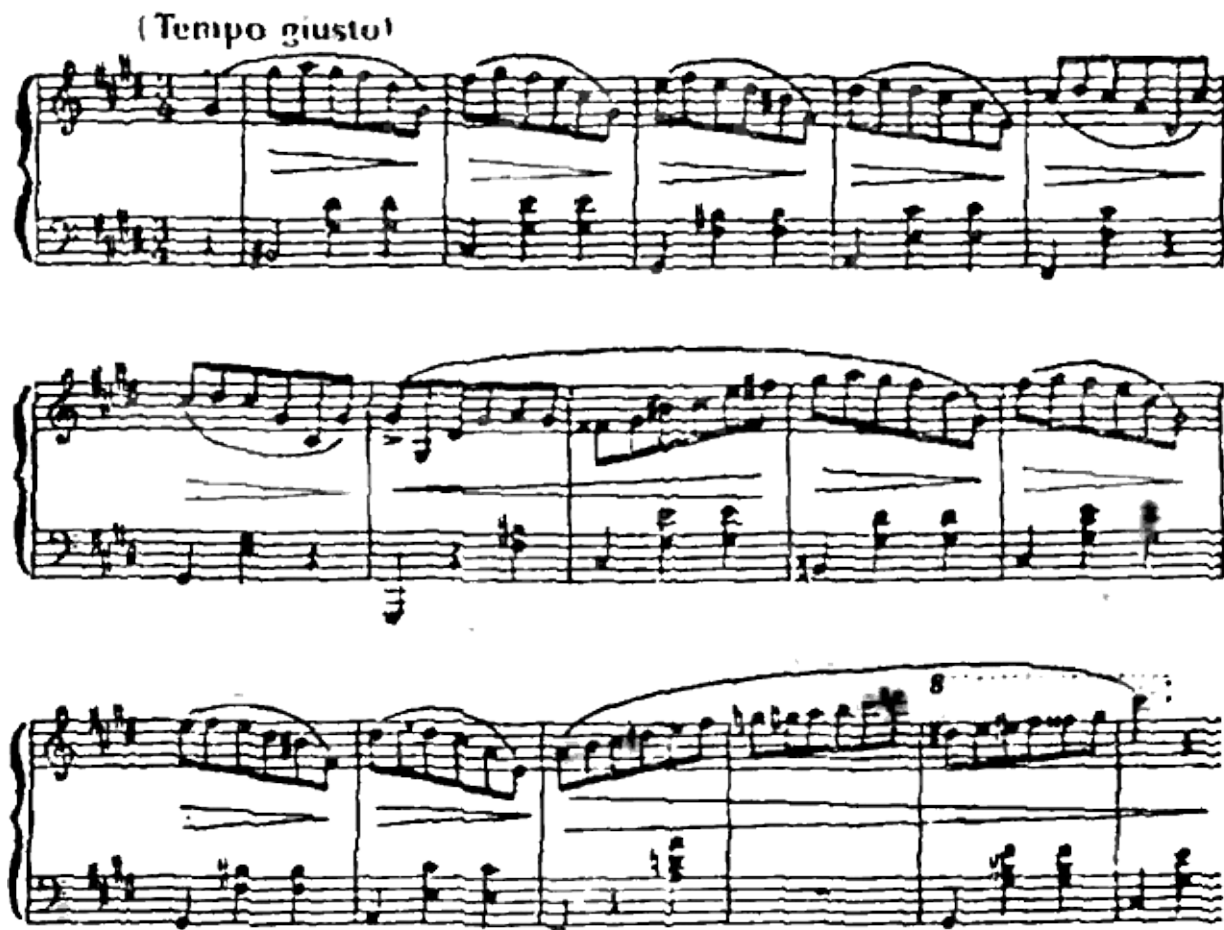
Мы так привыкли видеть Фридерика в салоне, в обществе, в путешествии, среди друзей или же погруженным в свои занятия композитора, что нам трудно представить себе его один на один с жизнью. А ведь в этой в общем-то одинокой жизни бывали моменты, когда он оставался один со своею болью и страданиями. Он ложится в постель, слуга уходил, он гасил свечи и долго переворачивался с боку на бок, наконец, вытянувшись, как все туберкулезники, на спине, он забывался тяжелым сном. Что чувствовал, что думал в такие мгновения этот человек? Мы не в состоянии представить себе этого.

Он оставался один на один со своими печалью, со своей слабостью; он переставал быть веселым Фрыцком, сбрасывал свое изящное платье, обливался чахоточным потом. Порою он думал о счастье, броня, делавшая его недоступным, спадала — и он превращался в жалкого человека.

Никогда никому не открывал он своей души. Если он и поверял что самому себе, то скорее всего музыкой. Он не только метал громы на фортепьяно, но и предавался меланхолии.

И все-таки была такая минута, когда в холодной комнате он собрал все письма Водзинской в одну стопку, положил на нее сохраненную увядшую дрезденскую розу и перевязал стопку розовой ленточкой, ленточкой, которая завалялась в ящичке стола, она осталась от какого-нибудь букетика или коробки сластей. Дрожали ли у него руки, когда он перевязывал письма? Делал ли он это с миной драматического отчаяния на лице или же смиренно, на все махнув рукой: «А, теперь уж мне все равно!»? Хотя не было ему все равно.

«Вальс до-диез минор», опус 64, № 2 — одно из самых интимных музыкальных признаний Шопена.



Каждая его часть, проникновенные в своей грусти первая и третья, более светлая, более широкая мелодия (ре-бемоль мажор) средней части, завершается быстрым, угасающим рефреном, который как бы говорит: «Грустно, правда? А мне все равно, а мне все равно, будь что будет...» — и этот безразличный жест рукой замирает где-то вверху; и снова рефрен, все быстрее, все механичнее в своем пианиссимо без интонации: «все равно...». А ведь ясно, что не все равно и что правда — это волнующая грусть вальса, а не танцевальное риторнелло рефрена.

И была такая минута, когда человек этот, который никогда никому ничего не сказал и со штутгартских времен ни слова не доверил бумаге, написал на перевязанной стопке писем два слова: «Мое горе». Он взял в руки перо, может даже очинил его, задумался на миг и написал: «Мое горе». Должно быть, это была очень тяжелая минута...

Написав эти слова, Шопен почувствовал, что тяжелые ворота навсегда закрылись в его душе. За ними остался огромный кусок жизни, они отделили огромную страну иллюзий, они завершили огромный период бытия. Захлопывались двери юности. Наступали годы без надежды на

счастье.

Он надевал последнюю маску, как герой «Генриха IV» Пиранделло в конце этой драмы, со словами, которыми эта драма завершается: «И с этих пор уж навсегда, до конца жизни...» Его уж не ожидала никакая *правда жизни*, ему оставалась одна лишь *правда искусства*. Это очень много, но это так мало для человека. С глухим стуком упала маленькая стопка писем, перевязанная ленточкой от коробки конфет, на дно ящика стола.

Завершилось.

Случилось это, наверное, уже тогда, когда на его пути стала другая женщина. Жорж Санд! Сколько же чернил пролито по поводу этих отношений, сколько велось споров и дискуссий, сколько литературных и полулитературных сочинений возникло на сей счет, а вопрос, кто тут был прав, кто виноват, почему все тут так запуталось и почему именно так все запуталось, и до сего дня остается неразрешенным. Встретились натуры совершенно разные и чрезвычайно сложные, и с самого же начала можно было предвидеть, что ничего хорошего из этого знакомства, из этой любви, из этой дружбы не выйдет. Во всей этой истории столько аспектов, сколько их вообще бывает во взаимоотношениях любых двух выдающихся людей, и чем больше анализируешь эту проблему, тем больше появляется этих аспектов. Здесь нельзя брать сторону Жорж Санд или Шопена. Оба они запутались в сетях, которые расставила каждому из них их собственная натура, оба они принадлежали к тому типу людей, которые скорее могли бы отказаться от всего что угодно, но только не отречься от самих себя.

Когда Шопен через Листа — в 1837 году — познакомился с известной писательницей, слава о которой гремела по всем «салонам», он почувствовал себя в опасности. «Антипатична», — сказал он сам себе. И не успел опомниться, как спустя несколько месяцев был уже ее любовником.

Жорж Санд была весьма сложной натурой, но можно сказать, что жила она как будто бы в двух совершенно отличных мирах. Первый — был миром, где она создавала свои чудаковатые романы, миром ее эксцентричности, ее амуров и экстравагантного образа жизни; второй, гораздо менее известный широкой публике, был миром очень женским и, скажем даже, очень простым: миром обыкновенной женщины, матери, хозяйки, жены, любительницы красивых пейзажей и холодных купаний, человека, любящего много и хорошо поесть, наконец это был мир автора реалистических сельских романов, единственной части ее наследия, которая выдержала испытание временем и читается в наши дни. Два эти мира, сдобренные чуднейшими и на первый взгляд противоречивыми чувствами, переплетались и смешивались в ней, что усугублялось также

странным происхождением, неправдоподобными семейными традициями и невероятной методой воспитания.

Между двумя этими мирами существует связующее звено, эластичная материя, с помощью которой можно все выразить и все скрыть: слова, слова, слова! Ги де Пурталес называет автора «Лелии»: «cette femme si enveloppée de mots» — «женщиной, обернутой в слова»! Это превосходное определение. Все: мысли, чувства, дела, побуждения — Жорж Санд заворачивает в слова, как в шелк, как в хлопчатобумажную ткань, как в бумагу. Проникнуть сквозь эти слова и добраться до правды, до сути, конечно, можно, но дело это чрезвычайно трудное. И главнейшая трудность: она верит в эти свои слова, думает, что она искренна в моменты, когда произносит их, и, поскольку словесные потоки беспрестанно вступают в конце концов в противоречия друг с другом, Жорж Санд противоречит самой себе. Она верит не в мысли, не в поступки, а в слова, во фразы. «Toute la vie de George Sand n'est qu'une longue phrase»^[89], — сказал кто-то когда-то. Ее красноречие поразительно, ее писательское терпение можно сравнить только лишь с «Sitzfleisch» Крашевского^[90]. «Как же хорошо жить! Как же хорошо, несмотря на печали, несмотря на мужей... несмотря на раздирающие страдания! Жизнь упоительна! Любить, быть любимой! Ведь это только и есть счастье! Это истинный рай!» — писала она за несколько лет до знакомства с Шопеном. В то время, когда она его повстречала, она вновь была разочарована. Она уверовала, что Шопен даст ей истинное счастье в любви, чего до сих пор она тщетно искала, и ей страстно захотелось его, как новую куколку, новую игрушку. «Любить, быть любимой! Это истинный рай!»

Но в том-то и состояла трагедия, что мадам Санд не умела любить. Зато она была хороша им другом — у нас множество тому примеров.

Весной 1838 года сети были расставлены. Не так уж трудно понять, какая из сторон начала военные действия. Известное огромное письмо мадам Санд Войцеху Гжимале раскрывает нам всю ее тактику. Нас поражает искусство, с которым Жорж Санд, наверняка уверенная в том, что Гжимала покажет письмо Фридрику, представляет положение и ведет эту игру так, что в любом случае она должна увенчаться успехом. Переизбыток, просто океан слов превращается в этом письме в мастерски сотканную паутину, в которую должен попасться мотылек. «Существо Жорж Санд, — говорит об этом письме Ги де Пурталес, — отчетливо проявляется даже в том, а может быть, именно в том, что она старается скрыть».

Быть может, более всего тронули Шопена в этом письме материнские нотки, готовность к самопожертвованию, что порою заглушает аппетиты сладострастной кошечки, которая облизывается при одном воспоминании о мышке, о «нашем малыше», как она называет его в дружеском письме к Гжимало. В этом письме она притворяется бескорыстно искренней, пеленуя существо своего предложения в бесконечные фразы. Шопен отвечал автору «Лелии» страстью, в этом нет никаких сомнений, но более всего, может, его притягивала простота (за которой порою крылась примитивность) материнских чувств этой ненасытной любовницы и еще более ненасытной опекуниши. «Я постоянно испытываю потребность в страдании ради других, — говорит знаменитая писательница. — Я постоянно должна удовлетворять это материнское беспокойство, которое уже привыкло заботиться о существе страдающем и измученном».

«Бедная Жорж, бедное дорогое дитя! — восклицает в одном из своих писем самый знаменитый и самый трагический из ее давних любовников Альфред де Мюссе. — Казалось тебе, что была ты моей возлюбленной, но ты была только моей матерью...»

В конце концов мотылек попал в сети паука, и в первое время эта паутина, такая шелковистая, такая нежная, даже заслонила ему весь мир. Иначе как бы Шопен решился на такой необдуманный и не вяжущийся с его рассудительностью шаг, как поездка зимой 1838/39 года на Майорку? Любовники строили воздушные замки, бог весть чего ожидая от этой зимы, проведенной «на юге». Предлогом была необходимость переменить климат детям мадам Санд, Морису и Соланж, — Шопен хотел стыдливо скрыть свой роман. Поэтому-то слух о нем и разошелся по всей Франции.

Друзья отдавали себе отчет в неразумности этого шага. Мицкевич называл Шопена несчастьем мадам Жорж Санд. А мадам д'Агу, знавшая обоих любовников и благодаря своим неудачам, зависти и язвительности гораздо отчетливее видевшая черты их характеров, писала своей подружке мадам Марляни:

«Путешествие это на Балеары премного забавит меня. Сожалею, что состоялось оно не год тому назад. Когда Жорж велела пускать себе кровь, я всегда говорила ей: «На твоём месте я позвала бы уже Шопена!» Скольких бы порезов ланцетов избежала она таким образом! Она не написала бы «Писем к Марсии», не завела бы романа с Бокажем [известный актер]; насколько же лучше это было бы для многих порядочных людей! Надолго ли они обосновались на Балеарах? Насколько я знаю их обоих, думаю, что они возненавидят друг друга после месяца совместной жизни. Это две совершенно противоположные натуры...»

И действительно, трудно вообразить себе большее несходство. Однако Шопеном, должно быть, руководила ослепляющая страсть, всепоглощающее желание покончить со своим одиночеством. Это и заставило его закрыть глаза на многое.

Неужели же не корбило его, утонченного человека, вульгарное стремление к эффектности «этой страшной женщины»? Эти пресловутые бурнусы, панталоны и сигара? Как могли не коробить такого замкнутого человека ее болтливость и наигранная искренность, ее наполовину правдивые, насквозь мелодраматические излияния всем и каждому? Как не могли покоробить чудовищные ее манеры?

Вот как Элизабет Бэррет Броунинг^[91] описывает гостей Жорж Санд в ее доме: «Толпы плохо воспитанных людей, испуская клубы дыма и сплевывая, на коленях боготворят ее!.. Какой-то грек называл ее по имени и обнимал обеими руками; какой-то актер, невероятная посредственность, припал к ее ногам, называя ее необыкновенной! «Это капризы дружбы», — говорила в этот момент со спокойным и милым презрением сия «высшая женщина».

Или такая вот сцена, рассказанная мадам д'Агу в письме к Листу:

«Четверг [6 февраля 1840 года]. Вчера обед: Жорж [Санд], Карлота [Марляни] де Рур, Гжимала, Потоцкий, Зегерсы. Жорж в довольно-таки плохом расположении духа. За обедом она велела Гжимале, порозовевшему от шампанского, щипать ей колено (буквально), приговаривая [речь шла о красоте колен]: «Ну-ка, Гжимала, скажи, как ты находишь мое колено?» Гжимала: «Тут розовая кожаца». Жорж: «Ах, да отстань, щекотно, хватит, или я оцарапаю тебя» [...]. Вымученный и скучный разговор чуть ли не до полуночи. Не хочу видеть *этих людей*...»

А позднее:

«Нас чуть было тут не поубивали, — пишет Жорж Санд из Ногана мадемуазель де Розьер. — Зять мой замахнулся молотком на Мориса и, может, убил бы его, не брося я меж них. Я ударила зятя по лицу, а он толкнул меня кулаком в грудь...»

На эту последнюю сцену Шопен смотрел уже открытыми глазами; пелена спала. Но в дни, когда он уезжал на Майорку, он не замечал этих вульгарных, жалких немилосердно земных черт. Он не знал еще о французском корыстолюбии мадам Санд, ее привязанности к материальным благам и привычке считать каждый грошик.

Такое прекрасное в мечтах путешествие оказалось огромным разочарованием. Зима на «райском острове» была холодной и дождливой, а нигде так не мерзнешь, как на юге в плохо отапливаемых жилищах.

Чудаковатых путешественников гоняли с квартиры на квартиру, наконец они поселились в очень красочном монастыре Вальдемоза, откуда два года назад выгнали монахов. Романтические аксессуары не могли заменить удобств. Шопен расхворался.

«Эти две последние недели я болел, как собака: меня знобило, несмотря на восемнадцать градусов тепла, розы, апельсины, пальмы и фиги. Три доктора, самых знаменитых на острове; один нюхал, что я плевал, другой выстукивал, откуда я плевал, третий щупал и слушал, как я плевал. Один говорит, что я сдох, другой — что сдыхаю, третий — что сдохну».

С одной стороны, разумеется, в этой болезни можно увидеть наступление развивающегося туберкулеза, с другой — приступ этот не был так серьезен, как это изобразила в своих письмах и воспоминаниях о путешествии Жорж Санд. Большую роль в этой болезни наверняка сыграла неврастения, ощущение одиночества и оторванности от мира. Наверное, так и было. Иначе не писал бы Шопен Юлиану Фонтани в Париж в январе 1839 года: «Посылаю тебе прелюдии [...]. Через несколько недель получишь баллады, полонезы, скерцо...» А стало быть, Шопен на Майорке сочинял!

Прежде всего он написал один из своих шедевров, каким является весь опус 28-й. Двадцать четыре прелюдии во всех мажорных и минорных тональностях. Мы уже вспоминали о них, говоря об этюдах, которые по своей концепции, несомненно, с ними связаны. Некоторые писатели, например Андре Жид, считают прелюдии Шопена открытием в фортепьянной литературе. Но это вовсе не так: Гуммель, Калькбреннер, Мошелес, из польских композиторов — Мария Шимановская писали прелюдии до Шопена, а Гуммель даже сочинил двадцать четыре прелюдии и расположил их в квинтовой последовательности. Эти прелюдии преданы забвению, а шопеновские живут, и это доказательство того, насколько эти последние превосходят всех своих предшественников. Говорят, что некоторые прелюдии были написаны еще перед поездкой на Майорку. Говорят даже, что «Прелюдию ре минор» Шопен вместе с «Этюдом до минор» написал в Штутгарте. Подтверждений этому нет, и только один Бронарский робко предлагает отнести дату написания этого произведения к более поздним временам. Я не сомневаюсь в том, что он родится на Майорке, это подтверждает его «вагнеризм» (частое употребление звуковой триады с увеличенной квинтой): которого в 1831 году в такой отчетливой форме мы не встречаем. Это подтверждает также его внутренняя связь со всем циклом. «Прелюдия ре минор» — превосходный финал необычайного

целого.

(Allegro appassionato)



Прелюдии Шопена — это как будто бы рассыпавшийся букет разнообразных цветов, на самом же деле, однако, уложенных в единое целое изобретательной рукою композитора. Принцип контрастов и внутренней связи выдержан здесь до конца — величайшая сознательность, а также наверняка и интуиция композитора превратили эти двадцать четыре драгоценных камешка в монолитное творение, которое переливается всеми цветами художественной радуги. Это единственные в своем роде сочинения, лапидарность и насыщенность формы не позволяют их сравнить ни с одним из сочинений ни последователей, ни тем более предшественников Шопена. Больше того, их невозможно сопоставить ни с одним другим произведением их же автора, несмотря на то, что они в чем-то родственны этюдам. Уже две другие прелюдии — не из опуса 28-го — построены из совершенно иного материала — «Прелюдия до-диез минор, опус 45», несмотря на всю свою высокую художественную ценность, уже что-то совсем иное, и в опусе 28-м она была бы не на месте.

Прелюдиям Шопена, как никакому иному произведению Фридерика, уготовили жалкую роль, повелев им иллюстрировать «журчанье ручейка», «капли дождя» или даже «приступ кашля»! Думается, что ни к какому иному сочинению, кроме прелюдий (и «Колыбельной»), невозможно больше отнести эту выдержку из работы Артура Хедли: «В действительности же фрагменты эти следует расценивать как логическое развитие чисто музыкальной концепции, а не как сознательную попытку звукового живописания».

В фантастических и капризных сменах настроения в прелюдиях мы, разумеется, ощущаем экзотику мира, в котором писал Шопен.

Неправдоподобное окружение должно было воздействовать на него возбуждающе. «Пальма, 28 дек. 1838, — писал он, — а лучше сказать, несколько миль от Вальдемоза. Меж скалами и морем огромный заброшенный монастырь картезианцев, где в одной келье за дверями — таких ворот и в Париже не было — можешь себе представить меня, непричесанного, без белых перчаток, как всегда бледного. Келья похожа на высокий гроб, огромные, все в пыли своды, маленькое окно, за окном апельсины, пальмы, кипарисы; против окна моя кровать, на ремнях под филигранной мавританской розой. Подле кровати старая, дотронуться нельзя, квадратная рухлядь, кое-как служащая мне для писания, на ней оловянный подсвечник (здесь это первостатейный люкс) со свечой. Бах, мои и не мои рукописи... тихо... кричать можно... все еще тихо».

Эта последняя фраза невольно заставляет вспомнить другую:

Так ухо звука ждет, что можно бы расслышать
И зов с Литвы...
Но в путь!
Никто не позовет.

Такова уж судьба этих наших великих, этих наших благороднейших, что, где бы ни настигла их тишина: в аккерманских ли степях, в майорканском ли монастыре, в гробнице ли Агамемнона, — они начинают прислушиваться к голосу «с родины, где всегда после дней несчастливых ты застанешь печальных полурыцарей живыми!».

«Тихо... кричать можно... все еще тихо» — фразу эту можно поставить эпиграфом к «Балладе фа мажор», написанной либо завершенной на Майорке. Это нечеловеческое усилие нарушить криком монотонную, окаменевшую взаперти, заколдованную и бездушную тишину. Фоаза эта отзовется еще когда-нибудь в крике Ясека, который восстанет против однообразного топота ног, околдованных Хохолом. Извечно польское!

И среди этой мертвенной тишины монастыря Вальдемоза наверняка просыпалась «гидра воспоминаний», которая запускала когти в сердце Шопена. И среди этих пальм и кипарисов вместо южной мелодии припоминалась словно бы вполголоса напеваемая песенка из далеких лет, которые теперь казались страной счастья:

В Пальме, на Майорке
Рай определенно.
Ничего не стоят
Шербеты и лимоны.

И Шопен в тиши прислушивается. Как эхо этого, как эхо далекой песни «Там на лугу пестрят цветы», звучит «пальмейская» мазурка Фридерика, «Мазурка ми минор», такая совсем польская, такая совсем народная: Не в болезни заключалась суть неудачи поездки на Майорку. Мадам д'Агу отчасти была права: если «влюбленные» и не возненавидели друг друга после месяца совместной жизни, то, во всяком случае, поняли, что они не созданы друг для друга, что они враждебны друг другу, как огонь и вода.



Этим разочарованием и объяснялась вся неврастения Шопена, подтачивавшая его здоровье. Этим-то объясняется и неожиданно возникшее желание покинуть остров как раз тогда, когда весна превращала его в очаровательный сад. Эта монастырская тишина, это одиночество больного породили невыносимую тоску. Майоркаиский опыт добавил еще один мрачный штрих к характеру когда то веселого Фридерика. Новое бремя легло на эту «слабеющую душу».

Мадам Санд самоотверженно ухаживала за больным, но она принадлежала к тем здоровым натурам («у мадам Санд прекрасная душа и большой зад». — говорил Сент-Бёв), которые, во-первых, не верят в болезнь других, а во-вторых, испытывают к ней отвращение. В Венеции

болезнь Мюссе вызвала у нее неприязнь к красивому любовнику. У нас есть все основания предположить, что монастырь Вальдемоза был могилой любви Шопена и писательницы. Там началась их чистая дружба. Мадам Санд писала тогда свой слабый, мистический романище «Спиридиона». Говорили, что на этом романе сказалось влияние утопии Пьера Леру. «Это, к сожалению, весьма отрицательно влияет на ее талант, — говорит Гейне, — поскольку он запутывает ее туманным славословием и полуопределенными идеями... Гораздо более земные функции поверила мадам Санд нашему всеми любимому Фридрику Шопену. Этот великий музыкант и пианист долгое время был ее верным рыцарем, должность сия, однако, в последние годы стала синекурой».

Думается, что замена этого довольно-таки мучительного поста синекурой произошла ранее, нежели это предполагал Гейне. Жорж Санд усыновила своего любовника, как говорилось в приведенных выше словах Мюссе; с тех пор она говорит уже о трех своих детях: Шопене, Морисе и Соланж.

Покинув негостеприимные берега Майорки, Шопен, всем на удивление, поправился в Марселе. Толпа поклонников, окруживших автора «Лелии» и Фридерика в этом южном городе, создала вокруг них суету и гомон, которые заставили их позабыть о разочаровании и тоске. После короткой поездки в Геную уже в конце мая Шопен со своей подругой отправляется в Ноган. Путешествие с остановками на ночлег в трактирах длилось неделю. Наконец первого или второго июня Шопен переступает порог скромной усадьбы в Ногане. «Деревня прекрасная, — пишет Шопен, — соловьи, жаворонки...»

Спорят о том, любил ли Шопен деревню. «Жизнь в деревне так нравилась ему, — утверждает Лист, — что Шопен соглашался на компанию, которая не очень-то была ему по вкусу, лишь бы только жить там... Как только он приезжал в деревню, как только сады, деревья, травы и цветы окружали его, он, казалось, совершенно преображался, становился другим человеком». Пожалуй, так оно и было, поскольку Лист затем добавляет фразу, с которой мы должны полностью согласиться: «А кроме того, Шопен любил работать в деревне».

Что бы ни говорили о мадам Санд, как бы ни раздражали нас ее эгоизм, позерство, ее неискренность, ее несносная болтливость, она заслужила признательность потомства и место в сердце каждого любящего музыку человека уже хотя бы одним тем, что создала для Шопена это утопающее в зелени старых деревьев гнездо, в котором он мог спокойно отдаться своему творчеству. Не очень-то понимая музыку Шопена,

движимая материнским инстинктом, она создала для него спокойное окружение — le gîte et le couvert^[92], как говорят французы, она дала ему возможность беззаботно отдаться своему великому творчеству. И все же здесь, в этом Ногане, — где, кстати, постоянно собирались компании, на которые прозрачно намекает в своих словах Лист, — благодаря заботам своей подруги Шопен смог отгородиться от всего мира и посвятить себя своей музыке. Все летние месяцы с 1839 по 1846 год включительно^[93] проводил он в этом очаровательном сельском уединенном уголке, и здесь родились самые серьезные, самые изумительные, самые зрелые его произведения. Деревья в парке Ногана и шумные гости мадам Санд с утра до позднего вечера слышали доносившиеся из комнаты Фридерика звуки; из этих лоскутков рождалось его мощное наследие, почти все то, что он нам оставил после себя. В этом окружении — шумном, капризном, порою чудаковатом, а по сути дела, бесконечно банальном — рождалось это прозрачайшее, тончайшее, своеобразнейшее строение — музыка Шопена.

Материнская эта забота в бумазейном шлафроке прямо таки раздражает, ей тесно в Ногане. Рекомендуя Шопена своей подруге в Париже, мадам Санд пишет:

«Вот тебе мой маленький Шопен; поручаю его твоим заботам; займись им, хотя бы он и не хотел этого. Он плохо ведет себя, когда меня нет подле него, слуга у него хороший, но глуп. Я не беспокоюсь о его обедах, потому как ему не отбиться от приглашений со всех сторон. Но по утрам, за своими бесконечными уроками, боюсь, он позабудет о чашечке шоколада или бульона, который я насильно вливаю в него, когда нахожусь рядом. Сейчас Шопен чувствует себя хорошо, ему, как и всем, нужны только сон и еда».

Несмотря на то, что Шопен терпимо относился к компаниям, собиравшимся в Ногане, мадам Санд знала, что некоторых ее гостей он просто-напросто не переносил. Брат мадам Санд, Ипполит Шатирон, выводил Шопена из себя, а был он ближайшим соседом. Не всегда доставляло Шопену удовольствие общество мадемуазель де Розьер. А уж что касается пролетарских поэтов, которым покровительствовала мадам Санд, превращая их в самых настоящих буржуа, поскольку настоящих поэтов сделать из них она не могла, — меценатка не осмеливалась их приглашать, покуда Шопен пребывал под крышей ее дома. Гости Шопена не всегда приходились по вкусу мадам Санд, он же, проявляя необыкновенный такт, весьма редко приглашал их в Ноган, а если и делал это, то всегда от имени «хозяйки дома», как называл ее Фридерик.

Среди множества гостей, приезжавших в Ноган, был один, кто своей чуткостью и сердечностью, своим большим умом, не талантом своим, которого Фридерик не признавал, завоевал сердце Шопена. Это был великий художник Эжен Делакруа.

При жизни Шопена немногие понимали все его значение; был он великим пианистом, известным салонным денди, земляки знали, что творится у него в сердце. Но эпохального, революционного значения его творчества как-то не замечали. Поклонники мадам Санд утверждают, что она не только понимала его творчество, но и была его советчицей. Невозможно представить себе суждения более неверного. Все высказывания автора «Лелии» о музыке, попадающиеся в ее произведениях, а в особенности то, что говорит она о музыке Шопена в «Истории моей жизни» и в «Зиме на Майорке», туманны и по-детски наивны. В эпохальном значении творчества Фридерика отдавали себе отчет Эльснер, Шуман. Лист понимал, в чем дело, но ему мешали его собственное самолюбие, яростная ревность мадам д'Агу, внешняя декорация его комедиантской, хотя и великолепной, жизни. Это музыканты. Из немусыкантов, кроме Гейне, только Делакруа понимал Шопена, постигнув саму суть этого необычайного явления. «У меня, — писал он в своем дневнике, — теперь бесконечные беседы с Шопеном, которого я очень люблю и который является человеком весьма незаурядным; это самый настоящий из всех художников, каких я только встречал в жизни. Он принадлежит к тем немногим художникам, которыми можно восхищаться и которых можно уважать».

Это слова современника, творца, который своей сильной волей и возвышенным пониманием миссии художника «выделялся на фоне своего времени, как бронзовая статуя на фоне гипсового Олимпа». Суждение такого человека имеет огромное значение. В дневниках Делакруа и в его письмах содержится очень много ценных материалов о Шопене. Прежде всего великий художник записывает высказывания Шопена об искусстве; о Моцарте, о Бетховене, о живописи, о вечных поисках «голубого тона» — музыкального идеала. Это необыкновенно ценное добавление к тому, чего не досказал в своих письмах Шопен. Большая запись в дневнике, сделанная спустя несколько лет после смерти Фридерика, — это самое содержательное высказывание современника о нашем композиторе.

Но для нас самая большая заслуга Делакруа — это создание портрета Шопена, в котором художник добивается глубочайшей выразительности столь дорогого нам лица. Если сравнить этот набросок с почти что элегантными портретами Ара Шеффера или Винтерхальтера, становится

понятно, чего достиг Делакруа в своих рисунках и своем портрете. Если, глядя на портрет Винтерхальтера, зритель говорит: «Так выглядел Шопен», то перед портретом Делакруа он скажет: «Таким Шопен был». Этот синтез болезни, вдохновения и благородства — одни из самых потрясающих портретов в истории живописи.

Подорванная было дружба, которая на Майорке подверглась чересчур суровым испытаниям болезнью и одиночеством, весьма поокрепла в Ногане. Тут порою бывало весело. Шопен вспоминал молодость, комедийки и импровизированные представления. Игры, забавы, прогулки с его участием удавались на славу. Но когда он запирался в своей комнате, когда целыми днями не перекидывался ни с кем словом, настроение всех собравшихся падало, веселье улетучивалось. Это были трудные минуты для хозяйки Ногана, но наверняка гораздо более трудными они были для самого Шопена. Он становился все более хмурым, а одиночество, может, более всего тяготило его тогда, когда в Ногане бывало так весело. Пение Полины Виардо, «бесконечные» беседы с Эженом Делакруа и часы лихорадочной работы над лучшими произведениями — поистине счастливые дни этих летних месяцев в течение долгих шести лет. Возвращения в Париж — словно бы перерывы в этой настоящей жизни, какой была свободная волна творчества в Ногане.

Эта семенная атмосфера, по которой так тосковал всю жизнь Шопен, была для него суррогатом счастья в Ногане. Это мирило его и с лживостью хозяйки дома и с крикливой суматохой, которую подымали ее дети. Счастливый месяц летом 1844 года, когда Людвика Енджеевич с мужем приезжала в Париж и в Ноган, лучше всего дает нам понять то, что нужно было Шопену. Как и о карлсбадской встрече с родителями, о парижском его свидании с любимом сестрой мы знаем очень немного. В мае того года умер Миколай Шопен. Для Фридерика это было сильным ударом. Движимая женской интуицией, помноженной на воображение писателя и психолога, мадам Санд первая позаботилась о приезде Людвики. Она прекрасно понимала, что это не только поддержит Шопена в его горе и одиночестве, она догадывалась, что это будет и отличным средством для улучшения ее взаимоотношений с Шопеном. Печаль превращала Шопена в не всегда приятного товарища, приезд сестры мог переменить его, облегчить общение с ним. Сколько бы ни жил Шопен за границей, он никогда не переставал «одной ногой» быть на родине. Он внимательно присматривался к тому, что там делается, ловил даже самое слабенькое дуновение ветерка, прилетающего оттуда. Встреча с сестрой снова дала ему возможность подышать родным воздухом родины, она была огромным

событием в его тяжелой жизни на чужбине.

Приезд сестры был счастьем, от которого голова шла кругом («un bonheur à faire perdre la tête», — как писал Фридерик мадемуазель де Розьер), и, разумеется, отразился не только на самочувствии Шопена, но наверняка и помог замазать трещины, исподволь покрывавшие с таким трудом выстроенное здание совместной жизни двух художников, в которой было столько искусственного.

Счастье это прошло, как сон «Chère mademoiselle de Ro 'ières, ainsi nous avous révéé d'avoir du Louise»^[94], — так начинается письмо Шопена из Орлеана, куда он проводил Людвигу и где с нею простился. Но след этого счастья останется надолго.

«Милая Людвика, — писала мадам Санд сестре Шопена спустя несколько недель после ее отъезда, — можешь вообразить себе, какие страдания причинила Фридерiku разлука, но здоровье его довольно таки хорошо выдержало это испытание. В конце концов ваше хорошее и угодное богу решение принесло свои плоды. *Оно очистило его душу от всей горечи, оно сделало его сильным и храбрым [подчеркнуто мною]*. Когда изведает столько счастья за месяц, невозможно, чтобы от него ничего не осталось, чтобы многие раны не затянулись и чтобы не обрести новых надежд и не укрепить веры в бога. Уверяю тебя, что ты лучший врач, которого он встречал когда-либо, ведь достаточно только заговорить о тебе, чтобы вернуть ему охоту к жизни. А ты, моя дорогая, моя хорошая, как удаюсь тебе это долгое путешествие? Я уверена, что, несмотря на все развлечения, какие муж хотел доставить тебе в дороге, истинную радость ощутила ты только тогда, когда оказалась со своими детьми, с матерью, с сестрой. Так предавайся же великому этому счастью, что можешь снова прижать к груди самые святы для твоего сердца существа, порадуй их после столь долгой разлуки, рассказывая, сколь много доброго сделала ты для Фридерика. Скажи всем им, что я тоже люблю их и что жизнь отдала бы за то, чтобы в один прекрасный день собрать их всех вместе с ним под своей крышей. Скажи им, как люблю я тебя, они лучше тебя поймут это, ты ведь и сама, может, не знаешь, какая ты. От всей души обнимаю тебя, а также твоего мужа и детей».

Сколько же доброты было в душе этой благородной Людвики, если ее окружала такая атмосфера безмятежности и покоя, если она смогла затронуть лучшие струнки души мадам Санд, что проявилось в этом письме; если она была лекарством от горечи и отвращения к жизни, если она залечивала старые раны! Решительно, Людвигу не оценили до сих пор по достоинству!

Никогда не говорят о влиянии Шопена на литературную работу Жорж Санд, а ведь такое влияние — и влияние благотворное — должно было быть. Оно сказалось на наиболее значительных сочинениях мадам Санд, на ее романах из жизни народа. Наиболее долговечный драгоценный камешек ее творчества, роман из народной жизни «Чертово болото», — связан с воспоминаниями о семье Шопенов. Его рукопись мадам Санд подарила Людвике, а под заглавием написала: «Моему другу Фридрику Шопену». Делакура, восхищенный этим романом, пишет в Ноган; «Это один из ваших шедевров, моя дорогая, да и то наиболее совершенный: красиво и просто!» Вот именно! Не обязана ли этой простотой, с таким трудом дававшейся ей ранее, мадам Санд Фридрику? «Вы хорошо придумали, — продолжает Делакура, — посвятив это Шопену!»

Во всяком случае, и это прекрасное произведение связано со счастливыми днями пребывания Людвики в Ногане.

Долгие месяцы живет Шопен воспоминаниями об этой встрече. В этом он нуждался более всего. Он пишет Франшомму: «Часто думаю о последнем нашем вечере, проведенном с моею дорогой сестрой. Как же она была счастлива, что может послушать тебя!» Шопен высылает вслед сестре какие-то песенки, книжечки, открытки, которые должны догнать ее в Вене и Кракове.

«...Часто захожу [в вашу комнату] и ищу, не осталось ли чего после вас, и вижу только все то же место у дивана, где мы пили шоколад, да рисунки, которые Каласанты копировал. Больше от тебя [Людвика] осталось в моей комнате: на столе лежит твоё вышивание этого башмачка, завернутое в английскую промокательную бумагу, а на фортепьяно маленький карандашик, который был у тебя в бумажничке, а теперь преотлично мне служит».

Грустные, жалкие сувениры! Какая же тоска поселилась в этом покинутом сердце!

Год спустя он еще пишет о парижской иллюминации: «В нынешнем году не так, как видели в прошлом Енджеевичи, должно быть иллюминировано».

Но этого бальзама с родины хватило ненадолго. Все больше трещин появляется на этой стене ненастоящего счастья. Главной тому причиной было неопределенное положение Шопена в доме Жорж Санд. Он не муж да и не любовник уже. С каждым годом, по мере того как подрастают дети мадам Санд, становится все яснее, что он и не ребенок. Он словно бы член семьи и присваивает себе определенные права, на которые претендует хозяйка. Для взрослого Мориса он лишний нахлебник, который его

раздражает и злит. Для взрослой Соланж...

Вот именно — Соланж... Ей восемнадцать-девятнадцать лет. Все в ней уже говорит о той красоте, которой ей предстоит блистать в эпоху Второй империи. Сформировался и ее характер, отличавшийся чудачеством, упрямством, вспыльчивостью и свойственной юности бравадой. Присутствие в Ногане этой молоденькой девушки не могло быть для Шопена безразличным. Морис оскорблял Шопена, Соланж, ссорясь с Шопеном, показывая ему свои коготки и зубки, облакала свои наскоки в форму полуфлирта. Игра становилась опасной.

Кто-то сказал: «Великие чувства начинаются с возвышенных слов и кончаются низкими поступками». Положение в Ногане становилось все более запутанным, а Шопен не мог смотреть на это спокойно. Неизвестно, был ли Шопен только сторонним наблюдателем или же видел все эти события глазами Соланж. А она ненавидела брата и ссорилась с ним по любому поводу. Нередко дело осложнялось «материнским характером» Жорж Санд; она взяла на воспитание молоденькую кузину, Огюстин Бро, красивую девушку, с которой флиртовал Морис. В Огюстин был влюблен молодой художник Теодор Руссо, но Соланж разбила их свадьбу, открыв Теодору глаза на отношения Огюстин и Мориса. Одним словом, грязь, грязь и полумещанские дразги, которые должны были очень коробить Фридерика. Мадам Санд не разрешала ему вмешиваться в эти дела; она давала ему понять, что его это не касается, что он человек чужой. Вскоре к этому примешалось и замужество Соланж, которая буквально накануне подписания брачного контракта с молодым соседом переменила решение, обвенчавшись с заурядным поклонником ма дам Санд, скульптором Клесинжером. В истории с этим замужеством Шопен выказал куда более рассудка, нежели мадам Санд; он был против, но раз уж дело было сделано, он признал факт свершившимся и старался поддерживать с молодой четой нормальные отношения. Мадам Санд обидевшись на него за это, устраивала ему возмутительные сцены. Автор «Лелии» и Морис вели против Соланж и ее запальчивого мужа настоящую войну.

Шопен покинул Ноган в ноябре 1846 года — еще перед этими грустными событиями. Ничто не предвещало, что он уже никогда не возвратится в этот дом, который сыграл столь большую роль во всем его творчестве. Препирательства по любому поводу с Морисом, домашние дразги — даже из-за слуг — осточертели Шопену. Но прежде всего он почувствовал, что мадам Санд уже сыта им, что он попросту начал ее тяготить. О любви давно уже перестали говорить, дружба в лучшем случае была сомнительной. Сердечный тон Шопена давно превратился в полную

горечи иронию.

«Что же утренней зорьки^[95] касается, то вчера большой был туман, сегодня же ожидаю солнца...»

«Все ее превозносят: небедна, благотельна — вместо расходов на свадьбу дочери раздала 1000 франков беднякам своего прихода, как у нас говорят. Только говорит иногда неправду, но это позволительно романисту...»

С одной стороны, вот эта привычка «романистки» не говорить правды, а вернее сказать — пеленать правду в бесконечные и прекрасно построенные фразы, и наверняка была причиной разрыва с Шопеном, с другой же стороны, она скрывала эти причины, изображая их в совершенно ином свете, — по мере того как сама мадам Санд начинала верить собственным словам и прикрывать этими словами свои поступки. Слово и перо заносят ее; Шопен с горечью понимал это, когда писал родителям: «в наших взаимоотношениях пера не достаточно». Для нее пера или фразы было достаточно.

В обычае тогдашних экзальтированных дам было публично добивать своих любовников в прозрачно написанных романах. Мадам д'Агу в своей «Нелиде» создала чудовищный и несправедливый пасквиль на Листа. Мадам Санд, желая избавиться от Шопена, написала свою «Лукрецию Флориани», где под именем князя Кароля вывела Фридерика. Дамы эти умели писать так, что портреты были похожи, каждый узнавал их, а в то же время они смертельно ранили сердца отвергнутых мужчин презрением и несправедливостью.

Образ Кароля, который был тем вежливее, чем более чувствовал себя обиженным, который своей сдержанностью прикрывал непереносимые в совместной жизни недостатки, ревность и жестокость, сопоставленный с благородной отзывчивостью Лукреции, которая, движимая своим пеликановым инстинктом, кровью вскармливала омерзительного князя и собственных детей, «бывших единственными его соперниками», выпячивая плохие стороны характера Шопена, скрывая ею положительные черты. «Лукреция Флориани» была последним гвоздем, вогнанным в гроб их любви и дружбы. Шопен не подал виду, как он был задет, унижен, оскорблен, но он запомнил то, что самые дорогие чувства были принесены в жертву литературе сомнительной ценности. Мадам Санд так далеко зашла в своей жестокости, что прочитала свой роман (наверное, в отрывках) в присутствии Эжена Делакура Шопену вслух. Гортензия Аллар с огромнейшим возмущением писала об этом романе: «Мадам Санд [...] показывает нам Шопена с омерзительными кухонными подробностями и

такой ненавистью, которую ничем невозможно ей извинить...»

«Я испытывал страшные муки, — пишет Делакура в одном письме, — во время чтения этого романа. И палач и жертва одинаково поразили меня. Мадам Санд совершенно не была смущена, а Шопен не переставал восхищаться повествованием. В полночь мы вместе отправились к себе. Шопен хотел прово дить меня, а я воспользовался случаем, чтобы выяснить его истинное мнение. Неужели он притворялся передо мной? Нет, правда; он не понял и продолжал в разговоре со мной восторгаться этим романом...»

Можно ли представить себе сцену, более для Шопена характерную? Невероятно, чтобы он не узнал себя в этой карикатуре, но даже ближайшему другу он не хочет дать в руки оружия против женщины, которую когда-то любил. И притом ему стыдно за нее, стыдно за ее мелочность и бабье злословие, и он прячет все свои чувства — горькие и сложные — в пространных рассуждениях о красотах «Лукреции Флориани». Какой человек!

То, что он узнал себя и свою «хозяйку» в героях романа, подтверждает восклицание, вырвавшееся у него значительно позднее, в письме из Англии: «Я никогда никого не проклинаю, но муки мои теперь столь невыносимы, что, кажется, мне было бы легче, если бы я мог проклясть Лукрецию...»

Весь этот горький финал мадам Санд придела в такой пышный наряд фраз, что порой, читая эти бумаги, человек просто обалдевает. 7 мая 1847 года она спрашивает Гжималу о здоровье Шопена, о коем дошли до нее недобрые вести. В тот же самый день она записывает в своем дневнике: «Итак, я достигла 45 лет, сохранив железное здоровье, испытывая порою болезненное недомогание, которое, однако, стоит мне едва лишь нескольких часов сплина, на завтра же рассеивающегося... Душа моя чувствует себя отлично, тело тоже». А на следующий день мадемуазель де Розьер: «Я разболелась от тревоги, и голова у меня кружится, когда я пишу эти слова... Я очень страдаю, уверяю вас. Умоляю, хоть несколько слов. Я не решаюсь писать ему, боюсь слишком его разволновать, боюсь, что замужество Соланж совсем ему не по вкусу...»

А перед этим Морису: «Ни словечка не говори о том Шопену; что ему до того?» — и еще мадемуазель де Розьер: «Я не могу сделать Шопена главой семьи и почитать его за семейный совет; дети мои никогда на это не согласятся, я потеряю все свое достоинство в жизни..»

Несмотря на это, еще до весны кружат письма между Парижем и Ноганом, где мадам Санд проводит всю зиму. Нет ничего печальнее этих

записочек Шопена, которые становятся все короче, все ироничнее, все горше. История эта не кончается «бесследно», как иногда полагают. Были еще и последние письма — от Санд к Шопену и от Шопена к ней. Эти скорбные бумаги, «которые родились из огня и в огонь превратились». Но след от них остался. Они должны были быть ужасными.

Делакруа, которому, несмотря ни на что, Шопен показал прощальное письмо своей давней любовницы и «матушки», записывает в своем дневнике 20 июля того же года: «Нужно признать, что письмо было чудовищным. Оно дышит жестокой страстью, долго сдерживавшимся нетерпением. По контрасту, который был бы забавен, если бы не относился к столь печальному предмету, время от времени литератор побеждает женщину и рассылается в тирадах, заимствованных из какого-нибудь романа или же философской проповеди».

А мадам Санд в те же дни, когда она записывает, что она отлично себя чувствует и душевно и физически, раздражает на себе одежды:

«...смертельно больная, я мучалась в догадках, отчего нет письма. Наконец с сегодняшней утренней почтой я получила письмо Шопена. Я вижу, что, как и всегда, я пала жертвой своего глупого сердца и что в то время, как я шесть ночей напролет не могла сомкнуть глаз, тревожась о его здоровье, он злобно обо мне думал и злословил на мой счет с Клесинжерами. Превосходно. Его письмо полно забавного достоинства, и наставления этого чуткого отца семейства будут для меня настоящей наукой...»

Но что самое главное — мадам Санд писала мадемуазель де Розьер 25 июля (то есть спустя пять дней после того, как Делакруа записал в дневнике, что письмо мадам Санд «было чудовищным») следующие насквозь фальшивые слова, предназначенные, видимо, приукрасить ту омерзительную историю, где экипажи, фортепьяно и сундучки были свалены в кучу как ненужный реквизит:

«Дорогая подружка, я встревожена, удивлена, много дней у меня нет известий от Шопена, я даже и не представляю себе, давно ли, ибо в печали, которая убивает меня, я потеряла счет дням. Но чересчур долго, как мне кажется, нет у меня известий...»

Угодить кому-нибудь стилетом в сердце, а потом тревожиться, отчего он не пишет и не приезжает, — это уж слишком, даже и для «романистки».

Банально кончается эта история, которая могла бы быть такой романтической. Шопен вышел из нее совершенно разбитым.

XIV

«Я должен все-таки завершить некоторые рукописи прежде, чем уеду отсюда, — писал Шопен однажды летом родным из Ногана, — так как зимой не могу работать». Зимы он переносил очень тяжело, особенно первую зиму после отъезда из Ногана, но, пожалуй, наиболее тяжелой оказалась зима сорок седьмого — сорок восьмого года, когда здоровье Шопена, не подправленное летним отдыхом, расстроилось по всем статьям. К тому же и образ жизни композитора, лишенного женской заботы, противоречил элементарным требованиям гигиены. Даже обладатель железного здоровья недолго бы выдержал подобную нагрузку, а что уж говорить о человеке, страдающем тяжелой болезнью. В апреле сорок седьмого года приходит первая крайне тревожная весть: «велю вносить себя к Джейн». Шопен не может подыматься собственными силами по лестнице. То и дело жалуется на насморк и грипп. Несмотря на все это, он перегружен работой сверх меры; «...И пока что здесь остается давать у себя по-прежнему много неизнурительных уроков...», «Сегодня должен пойти к Шефферу позировать для моего портрета и дать пять уроков...», «Даю много уроков. Очень занят во всех отношениях, а сам ничего не делаю». «Кончаю, — пишет он родным, — должен дать урок молодой Ротшильд, потом одной марсельянке, потом англичанке, потом шведке и принять в пятом часу одно семейство из Нового Орлеана, у которых рекомендательное письмо от Плейеля. Потом обедать к Лео, вечером к Пертвисам — и спать, если удастся».

Итак, бессонница. Каковы ее причины? Прежде всего прогрессирующая болезнь. Организм Шопена отчаянно борется с чахоткой. Хорошее сердце и желудок позволяют ему продержаться довольно долго. Весной сорок седьмого года Шопен писал, что его приходится носить на руках, а прожил еще два с половиной года. При нынешних методах лечения ему были бы сохранены многие годы жизни. Тогдашняя медицина была бессильна, консультации и лекарства, описываемые Шопеном, производят жалкое впечатление; то, что он «нюхал гомеопатические флаконы», нельзя назвать лечением. Полнейшее отсутствие ухода благоприятствовало развитию недуга, а воспоминания и отзвуки минувшей любви и дружбы порождали крайне подавленное состояние духа. Тяжелы были эти бессонные ночи. А насколько тяжки они были, свидетельствуют письма к родным, в которых мысль Фридерика по кругу постоянно возвращается к

«доброй пани из Ногана». Шопен старается заглушить эти горькие воспоминания, он развлекает родных пустяковыми новостями. Но вот снова, совсем как в бессонную ночь, приходят те же, полные сожаления и грусти, слова: «Сегодня опять получил вести из Ногана: все здоровы и вновь устраивают все в доме по-иному — любят менять, переделывать, и Люси, которая с ними отсюда поехала, тоже отказано от места по приезде, как мне пишут. Из старых слуг, которых видели Енджеевичи, также нет уже ни одного. Старый огородник, что был сорок лет, потом Франсуаза, что была восемнадцать лет, теперь Люси, родившаяся там и в одной купели с Соланж крещенная [«и Шопена прогнали, потому что состарился», — добавляет он мысленно], — все это со времен приезда той кузины, которая рассчитывает на Мориса, а он этим пользуется». И снова спохватывается: «Я теперь совершенно здоров, это так же верно, как то, что я вас люблю. Насколько могу, спокоен, хотя признаюсь вам, что неудачное замужество Соль, которую десять лет видывал ежедневно и часто бывал между нею и матерью посредником, произвело на меня несколько тягостное впечатление. Госпожа S не сможет помянуть меня только добром, если когда-нибудь оглянется назад...» И снова и снова — ох, как трудно уснуть! «Странное существо при всем своем разуме! Какое-то безумие обуяло: себе мешает жить, мешает жить дочери Ей бы хотелось ради собственного оправдания найти какие-то обвинения против тех, что желают ей добра, которые ей верили, которые ей никогда ничего плохого не сделали и которых она не может подле себя видеть, ибо они зеркало ее совести! [...] Между тем она находится в удивительнейшем пароксизме, играя роль матери, гораздо лучшей и более справедливой, чем она есть на самом деле; и это болезнь, от которой нет лекарства...»

Играющая роль матери, лучшей, чем она является в действительности, вообще играющая роль! Все, что она говорит, это только слова и красивые жесты. В бессонные ночи, когда донимает кашель и лоб в холодной испарине, вспоминаются эти слова и жесты, и становится ясно, что все миновало и нет уже возврата.

Собственно говоря, в личной жизни он потерпел окончательное поражение. Шопен полностью отдает себе в этом отчет. Суррогат, который некоторое время он принимал за подлинную жизнь, разочаровал его. Это была лишь картонная декорация, все разыгрывали вокруг него роли, только его сердце оставалось настоящим и было много раз уязвлено подспудно, но ощутимо. Кто бы мог предположить, что от этих уколов возникнет смертельная рана? После разрыва с Жорж Санд Шопен уже не смог начать новой жизни, смерть приближалась, и никого не было подле него.

Он писал Витвицкому еще в 1845 году: «С тобой бы я мог вдосталь наплакаться!» Ему хотелось выплакать горе на чьих-нибудь коленях — а колени были Жорж Санд. Теперь и этих колен, за которые некогда хватался Гжимала, не стало. Они тоже были из папье-маше.

Он оказался на мели, точно уволенный гувернер. Не один из домашних учителей познал это ощущение, — например, Жмиховская или Жеромский, — «чувствовал себя как дома», вмешивался в домашние дела, был нужным человеком и даже как бы полноправным членом семьи. Пока в один прекрасный день ему не выдавали в последний раз жалованье — и до свиданья. Ему давали понять, что он чужой человек. И в сердце оставалось чувство горечи и унижения. Все это испытывал и Шопен.

Находясь в столь трудном положении, он, разумеется, искал поддержки у соотечественников. И не находил ее в их среде. Не с кем было и «вдосталь наплакаться». Ведь, пожалуй, ни у кого не блестили на глазах слезы ни во время званных обедов у пани Дельфины («вы ведь знаете, как я ее люблю», — пишет он семье), ни на рауте у госпожи... Калерии («в сущности, она весьма изящно играет и имеет огромнейший успех в высшем свете, доподлинно парижском»). На приемах у Чарторыйских вечная скука. Товяница к величайшему огорчению Шопена произвела опустошение в душе и разуме Мицкевича. Вместе с Жорж Санд они терпеливо ходили на его лекции о литературе славянских народов, с ужасом замечая мистическую экзальтацию поэта. «Существует ли большее безумие?» — говорит Шопен о товянице. Его просвещенный, тонкий ум ни на минуту не мог примириться с концепциями Товянского, так же как не увлекся общественно мистическими теориями Пьера Леру, друга и подопечного госпожи Санд. Гжимала же, всегда поглощенный более или менее сомнительными коммерческими операциями, то выигрывал на бирже, то из-за какого-нибудь плута оказывался на грани разорения.

Все более одиноко ему среди эмигрантов. Ясь Матушинский давно в могиле. «В душе где-то ты любишь меня. — пишет Шопен Фонтане, — так, как и я тебя. А может, теперь еще больше, ведь мы с тобой оба величайшие польские сироты, и Водзинского, и Витвицкого, и Плятеров, и Собанского нет с нами». Фонтана — скорее доверенное лицо, чем друг, — так же относится к Шопену, как Одынец^[96] к Мицкевичу. А остальные — это такие, как Новаковский: «хотя и порядочный, а такая тупица, что не приведи господи!» Вся провинциальность Варшавы, которая после подавления революции становится отрезанным от мира захолустьем, встает перед глазами Шопена, когда он имеет дело с подобными «тупицами», прибывающими из Польши. При мысли о возвращении в Варшаву он

может лишь болезненно усмехаться. «Однако же я запомнил, что много еще у нас людей на белом свете, что живут, не зная, как, для чего и на что». Чуждая фигура провинциального композитора становится для него символом беспомощной, оскудевшей экономически и культурно Польши. «Он поэтому, как может, так всех нас любит; я тоже, когда мог, помогал здесь, однако часто стучался в душу его, но ничего в ней не было, а парик (которым сделал ему Дюран) прикрывает полнейшую пустоту». Какое множество теперь вокруг Шопена тех, кому можно «стучаться в душу»... не находя отклика! А особенно в великосветском обществе, где Шопен бывает по привычке, не желая отстраняться от знакомых, которые — он это хорошо знает — пируют на вулкане.

Он прекрасно представлял силу и размах революции 1848 года. Чувствовал, что это начало новой эпохи. Знал, в чем суть дела, и вовсе не благодаря госпоже Жорж Санд и социалистам-утопистам, с которыми она поддерживала связь, а также госпоже д'Агу, чьи социалистические воззрения вполне заслуживали названия «салонный социализм». Он разбирался в обстановке благодаря связям с польской демократией. Мы ничего не знаем об этих связях, но в чрезвычайно сдержанных письмах Шопена есть несколько фраз, которые о них недвусмысленно свидетельствуют. Одна из наиболее характерных фраз содержится в столь часто цитируемом отрывке из письма, посланного в Нью-Йорк Фонтане: «Галицийские крестьяне подали пример волынским и подольским, это не обойдется без страшных дел, но после всего этого будет Польша прекрасная, большая, словом: Польша». Поразительна эта фраза, как и вообще все письмо к Фонтане, из которого она взята. Неожиданные горизонты распахиваются тут так просто и такой широкий охватывают мир, как в знаменитом *dolce sfogato* Баркароты. Открываются перспективы, и мы убеждаемся, что Шопен, хоть он довольно редко вспоминал о политических событиях и социальных революциях, очень хорошо разбирался в механике этих событий, пожалуй, чуть ли не лучше, чем, например, Словацкий. Правда, Шопен был теснее связан с жизнью, с народом и к тому же получил хоть и непоследовательное, но все же демократическое воспитание у госпожи Жорж Санд. Разумеется, автор «Лелии» не имел достаточного представления ни о подольских и волынских крестьянах, ни о том, до какой степени эти «страшные» дела будут страшны, но спокойный тон в разговоре о революции Шопен наверняка перенял у своей приятельницы, хотя и не она научила его пониманию того, что «после всего этого» (то есть революции) возникнет Польша. «Прекрасная, большая» — оба эти определения входят у Шопена в

само понятие родины. «Прекрасная, большая, словом: Польша». В этих немногих фразах отражаются оптимистические просветления тех «по возможности» спокойных, бессонных ночей, полных гнетущего одиночества и посвященных воспоминаниям, грусти; мыслью, устремленной в будущее, отгадывал Шопен судьбу Польши, зависящую от социальной революции. И что из того, что он писал Соланж, с которой оставался в хороших отношениях: «...представьте себе, что меня более радует рождение вашей дочери, чем рождение республики...»? Ведь он знал, какая рождается республика, что она не многим отличается от монархии Луи Филиппа, и перемену эту встречал равнодушно. Его пристальный взор обращался к галицийским, волынским и подольским крестьянам, а слух улавливал доносящиеся оттуда отголоски. Сколь трезвым и правильным представляется нам поведение Шопена в сравнении с безумными планами создания итальянского легиона, обуревавшими Мицкевича, или мистической пропагандой разоружения, начатой Словацким. Какой зрелой кажется эта серьезная убежденность в сравнении со страхом Зигмунта Красинского! Поражающий спокойствием трезвый разум Шопена торжествует и в эпоху весны народов.

Разумеется, прогноз этот не был результатом прекраснодушных мечтаний. Он — плод тяжелых раздумий во тьме бессонных ночей, когда мысли, обступая со всех сторон, кружатся нескончаемым хороводом. Шопену мир казался сплошной мукой, как умирающему Гамлету, но вместе с тем композитор верил в будущее своей родины. Он, безусловно, знал таинственные источники ее мощи и «отчасти» сумел волшебным образом запечатлеть эту мощь в своих произведениях, знал, в чем соль нашей земли. После отъезда из Ногана в последние годы жизни он почти совсем не сочинял музыку. Но когда ночами вспоминал свои шедевры и все то, что подарил отечественному искусству, просветленное умиротворение касалось его чела. Дыхание становилось ровнее, глубже, и сон опускался на истерзанное, усталое, истощенное тело «польского сироты». Его искусство, истинную цену которого он наверняка полностью сознавал, было величайшей отрадой композитора. Если мы хотим быть точными, то должны сказать: могло быть отрадой. Ведь мы же знаем, что каждый подлинный художник почти все свои законченные произведения недооценивает и редко бывает доволен тем, что создал. Завершенное произведение раздражает несовершенством формы и огромным разрывом между замыслом и его воплощением.

Но трудно все же представить, чтобы у художника, наделенного настолько светлым и трезвым разумом, не было таких минут, когда его

произведения представляли перед ним, обретая пластические формы, когда он полностью отдавал себе отчет в их масштабности и стройности.

Творчество Шопена, часто кажущееся нам монолитом, единым потоком, распадается, однако, на ряд произведений, более или менее совершенных. Композитор, должно быть, знал им цену, не ту, что исчисляется во франках или гульденах, о которых так много говорится в письмах к Фонтане или Гжимале, а ценность непреходящую, бессмертную, — ценность произведений принципиально новых по содержанию и форме.

Прежде всего поразителен этот сознательный выбор фортепьянной дисциплины и самоограничение тесными рамками техники, доведенной, однако, до высочайшего совершенства. Кто-то сказал, что Лист в фортепьяно искал оркестр, Шопен же в фортепьяно искал фортепьяно. К мечтам Эльснера и Мицкевича об опере, несмотря на уговоры, относился он равнодушно. Подумать только: если бы уступил он этим уговорам и написал оперу на историческую тему, на текст, кое-как состряпанный! Как бы выглядел такой вот «голенастый» текст, как об этом в шутку говорит Шопен! И подумать-то страшно! Это могла бы быть ужаснейшая халтура, которая лишила бы нас, возможно, наиценнейшего вклада этого «фортепьяниста» в сокровищницу мирового искусства, таких сочинений, как «Соната си минор», как «Полонез-фантазия», как Четвертая баллада и Четвертое скерцо. Ограничившись писанием лишь фортепьянных композиций, Шопен выказал величайшую художественную сознательность и глубочайшее знание самого себя, чем похвастаться может не всякий творец. «В ограничении сказывается мастерство», — говорит Гете. Именно это мастерство самоограничения — одна из величайших мер совершенства нашего маэстро. Потому-то нам и не хочется верить в какие-то невероятные полеты фантазии, о которых, говоря о Шопене, болтали старые критики. Мечты эти мерялись весьма мудрой и точной меркой — сознанием, мы можем быть уверены, что Шопен вкладывал в свои сочинения то именно, что он и хотел в них вложить, так же как в фортепьяно видел он фортепьяно. Правда, маркиграф де Кюстин сказал: «Это не фортепьяно, это душа, да и какая еще душа!»

Следует также предположить, что одним из истоков горечи Шопена было то, что совершенно не понимали значения этого вкладываемого им содержания. Горька была эта слава педагога и пианиста для того, кто знал, что прежде всего он композитор. Даже такой поклонник творчества Шопена, как Роберт Шуман, беспомощно развел руками над «Сонатой си минор». Как-то мы с Каролом Шимановским проигрывали «Ноктюрн си мьжор» Шопена, опус 62, № 1.



Дойдя до шестидесятого такта и последующих, Шимановский оборвал игру и проговорил «Вот этого современники Шопена не могли понять, это не могло нравиться!» То же самое сказал он в другой раз об одной мазурке.

Огромные открытия Шопена в области гармонии и композиции при его жизни да и в течение многих лет после смерти художника совершенно игнорировались. Некоторые теоретики второй половины XIX столетия считали Шопена своего рода способные дилетантом, им и в голову-то не приходило, что можно сопоставить имена, как часто это делается теперь, Шопена и Вагнера.

Опенский утверждает, что у автора ноктюрнов нет ни одного соединения аккордов, ни одной гармонии, которые не встречались бы уже у его предшественников. Огромное значение имеет здесь, однако, манера соединения аккордов, частота употребления фраз, ранее встречавшихся редко, и прежде всего необычайно старательная отшлифовка звучания аккордовых соединений, благодаря чему звуковые одежды сочинений

Шопена предвосхищают уже гармонию Вагнера, но в то же самое время композитор идет гораздо дальше, к музыке импрессионистов, которые стольким обязаны шопеновскому цвету звука. Кто-то сказал, что истинное значение гармонии Шопена было открыто лишь в 1900 году, однако думается, сие не соответствует действительному положению вещей. Звуковой материал творчества Шопена, его методика и гармония не предстали еще перед тогдашними исследователями во всем своем великолепии. Влияние музыки Шопена — и этого не предвидели еще пятьдесят лет назад — чувствуется сегодня у современных композиторов, и не только польских. А мы совершенно точно можем определить отношение Шопена к образцам народной музыки и все то, что почерпнул он из чистого родника народного творчества.

При всей своей проницательности Шопен, поддаваясь убивающему чувству одиночества и будучи не в силах совладать с подтачивающей его болезнью, не всегда умел в полной мере оценить значение того, что он создал за свою короткую жизнь. А может, в дни сомнений и искушений жалел он, что не дал уговорить себя тем, кто хотел бы, чтобы пошел он по дороге «истинного величия», сочиняя оперы и оратории.

Понимал ли Шопен ценность своих сонат, мучась над Сонатой для виолончели, которую он то превозносил, то «швырял в угол»? В работе о «гармонике Шопена» Бронарский приводит примеры своеобразия шопеновской гармонии во всех его сочинениях. Уже в первом опусе, а даже и еще раньше проявляется вся необычность шопеновского звучания: шопеновский аккорд, неаполитанская секста, частое употребление нонаккордов и какое-то модуляционное беспокойство. Точно так же и шопеновская мелодика с самого же начала характеризуются своими оригинальными чертами и особенностями: и открытый Микеттом шопеновский мотив и второй мотив, о котором пишет Хибинский.

И все же — мы снова возвращаемся к мысли Шопена в бессонную ночь, — когда он сравнивал свой варшавский багаж, с которым он приехал в Париж, с созданным в Ногане, он ощущал колоссальную разницу. Она была так же велика, как не похож молодой, веселый, любознательный паренек, который минует заставу Воли, на этого постаревшего и разочаровавшегося, худого денди, задыхающегося и кашляющего на влажной от холодного пота простыне, «*G'étouffe et je vous souhaite tout le bonheur possible*,^[97]» — писал он Соланж Клесинжер в новогоднюю ночь 1847 года.

Он вспоминал счастливые годы, проведенные в Ногане. Но счастье это было сдобрено каким-то страхом и тревогой, раз уж в этой безмятежной

обстановке родилось такое произведение, как Соната си минор.

Потрясающее это сочинение. Напоминает оно какую-то необыкновенную раму, в которую композитор вставил созданный задолго до этого Траурный марш — произведение, грешащее перенасыщенностью ничем не сдерживаемых чувств. Центральная часть великой поэмы стоит на грани кустарщины. Выручает оправа, которая и этой кустарщине придает серьезность и эмоциональную силу; кстати, звуки Марша, самим Шопеном перегруженные чувством, для нас связанные с самыми горькими воспоминаниями, превращаются в поэму смерти, отречения и бессилия. Но еще перед тем как Марш тронет нас своей безыскусной формулой «*memento mori*», мы прослушаем первую часть сонаты, напоминающую кровавую балладу, «*Erlkönig*», лишенную всяческого сентиментализма, этот «полет Валькирии», — как и у Вагнера, полную расширенных звуковых триад, но гораздо более трагичную. До того еще, как начнется полет, все уже приходит в движение, сразу же, в первых аккордах сонаты!



Какая же тревога до второй части, в скерцо, в этом ритмичном и гармоничном непостоянстве, и в неожиданно возникающей простой польской песне, равнинной и раздольной, выхваченной из туманного осеннего пейзажа, где-то там в окрестностях Конины, Турка, Антонина, — пейзажа, так хорошо знакомого Шопену и так вызывающе контрастирующего хотя бы с пейзажем прекрасного Берри. И вслед за этим смертным Маршем — бессмертное «обговаривание» финала, вечная загадка, вечный знак вопроса — и музыкальный и философский. Этот рокот, или порыв, или далекий гром — этот амузыкальный финал, не укладывающийся ни в какие каноны монументальной классической или же сентиментальной романтической музыки. Долго сдерживаемое чудачество, безумие, ярость Шопена прорываются в этом финале дымом, стелющимся по стерне неясной гармонийной основы. Это произведение нарушает пропорции музыкальных законов и преступает границы музыки; может, поэтому оно и кажется словно бы амузыкальным, так претит Шуману и

д'Энди, который отказывает ему в каких бы то ни было достоинствах. Для нас это какая-то адская «гойеска», «каприччио», так же как и произведения Гойи, выходящие за границы добра и зла, красоты и безобразия. Одно из величайших произведений романтической, «фаустовской» культуры.

Тут наступают перемены в сценах этого сонного видения: «Соната си минор» напоминает огромный зеленый романтический пейзаж. Вдали серые скалы и водопады, на первом плане изумрудные, голубоватозеленые луга и лишайники, огромные прозрачные стрекозы и эта безмятежность средней части ларго, на которую могут решиться лишь печальные и остывающие сердца.



А затем финал как баллада: тучи над скалами и лугами — и последний, триумфальный крик показывающейся среди туч Валькирии. Невольно вспоминаешь «Самуэля Зборовского» Словацкого, также полного

вагнеризмов avant la lettre.

В этом самом «плохом» 1847 году в том же самом городе проводил бессонные ночи и другой обреченный. Как и Шопен в «Сонате си минор», он спустил на землю Валькирию.

На вершине гор,
Где берег света,
Где орлиный хор
Поет победно,
Где око морское
Под ледяным щитом
Ворочается с тоскою,
Когда грохочет гром,
И кроваво сверкает
Под радужным шарфом
И стонет, как арфы,
Когда журавли пролетают.

Этим людям, обманувшимся в любви к одной и той же женщине, многое нужно было бы сказать друг другу, но они почти незнакомы и, судя один о другом лишь по внешним впечатлениям, взаимно испытывают необъяснимую антипатию. Умерли они в один и тот же год.

Оставляя романтические картины, которые, к огорчению музыковедов, наваяло нам великое произведение Шопена, следует сказать, что музыка Шопена в «Сонате си минор» достигает своей кульминации. Кстати, эту рельефную картину не стоит причислять к шопеновским шедеврам, поскольку величайшим достоинством «Сонаты си минор» является как раз то, что она не выходит за границы музыки. Так же как в фортепьяно Шопен постоянно искал только фортепьяно, в этой музыке он искал лишь музыку и сумел в собою определенных пределах выстроить в музыкальном пространстве удивительнейшую конструкцию. Разумеется, под словом «музыка» я всегда понимаю конструкцию плюс выражение. Шопен сам так понимал свое искусство, и мы не можем пользоваться здесь иными понятиями.

Если другие шедевры Шопена, а в особенности четыре баллады и Баркаролу, можно сравнить с Сонатой си минор, то в этом сопоставлении они проигрывают оттого, что содержание их выходит за пределы музыки. Баллады, словно бы романтические картины Гаспара Давида Фридриха,

находятся на границе картины и поэмы. Их содержание разрушает границы музыкального совершенства. В частности, это относится к загадочной, стремящейся быть спокойной, но под покровом тихих слов толкающей поток беспокойных модуляций и стремительно меняющихся либо же неопределенных гармоний — к Балладе фа минор. Как же разнится интерпретация начала этой баллады у Бронарского и Лайхтентритта!

То же самое можно сказать и о Баркароле. По всей вероятности, это было любимейшее сочинение великого музыканта — он играл ее на своем последнем концерте в Париже и на концерте в Лондоне, который был его последним публичным выступлением. Эта удивительная композиция, сразу же своим необычайно звучным вступлением пленяющая нас, во всех своих «мокрых» звучаньях, «водных» пассажах вторгается в пределы живописи. Это предвосхищение Форэ и Дебюсси, а расплывчатость музыкальных границ — всего лишь единственная царапинка на этой доведенной до совершенства форме.

Если вернуться к более ранним годам, вспоминается «Фантазия фа минор», написанная в 1840/41 году, которую многие исследователи Шопена почитают вершиною творчества маэстро. В ней нет и следа тех тревог и той усталости, которые так отчетливо слышны в написанных почти в одно и то же время последних сочинениях Шопена: Баркароле, Полонезе-фантазии, Сонате для виолончели и двух последних ноктюрнах. Но ведь как раз эта усталость, эта тревога и делают их откровениями, производят столь неожиданное впечатление на слушателя, который, поразившись музыкальной мыслью, еще яснее чувствует потрясающую человечность этих произведений — вершин гениальной музыки.

Но, несмотря ни на что, ночи Шопена полны тревог. Жизнь летит быстро, просто течет меж пальцев — и Фридерика охватывает страх перед пустотой и забвением. Он хорошо знает, что после «страшных» вещей будет Польша, но так же хорошо знает и то, что он этого не увидит. А может, в этой новой Польше позабудут о нем? Может, он не будет ей нужен? И страх этот рождает волнующую песнь, одно из самых болезненных произведений Шопена, а в то же время и одно из самых последних:

С гор, где тащили бремя крестов,
Землю обетованную видели,
Видели свет небесных лучей,
К которым тянулись земные жители.
Но им самим не войти в эти сферы,

К достоинству жизни не прикоснуться
И преданными забвению быть.

Чрезвычайно характерна для последних лет жизни Шопена обработка именно этого пессимистического текста Красинского, поэта «Анонима», как тогда еще о нем говорят и пишут. Последняя строка, в частности, раскрывает всю глубину тоски одинокого художника, страх, что оторванность от общества осуждает его на забвение. Следует обратить внимание на то, как в тексте своей песни Шопен дважды в последней строке повторяет слово «даже» — со страхом, а затем слово «забытые» трижды кладет на отчаянную, взлетающую на септиму вверх музыкальную фразу, завершая ее медленным морденто, живо напоминающим гениальнейшую песнь Шуберта «Der Doppelgänger».

(Andante J-92)

i na-wet, na - wet mo - ze za-po-mnie-ni,
 za-po-mnie-ni, za-po-mnie-ni
 za-po-mnie-ni

Да и вся вообще песнь Шопена написана в шубертовской манере, по сравнению с другими его песнями она приставляется произведением гораздо более глубоким, отличающимся мощной, меланхолической формой. Памятуя, что это одна из последних мелодий Шопена, что записана на бумаге была она уже после отъезда из Ногана, мы без труда догадаемся, о чем размышлял по ночам Фридерик в тот «плохой» 1847 год.

Бывает так — и частенько бывает, — что на закате жизни великого человека у постели его появляется неожиданный ангел-хранитель. Роль его чаще всего ограничивается обереганием больного от последних усилий, облачением в траур после его смерти и занятием «сувенирами», после него оставшимися. К функциям подобного ангела относится также устройство молебнов в годовщину смерти и возложение цветов на могилу поэта, музыканта, художника.

Таким вот «ангелом смерти» стала для Шопена его ученица, шотландка мисс Джейн Стирлинг.

Джейн Стирлинг напоминает литературную героиню из какого-то до чрезвычайности сентиментального, но бесконечно благородного романа. Нам не хотелось бы смотреть на нее так, как, может, посмотрел бы на нее Диккенс. Но мы и не назовем ее «молодой особой», как это делает Гэнч. Когда Шопен умер, ей было 45 лет. Это была «старая дева», типичная англичанка тех времен, в меру сентиментальная, в меру экзальтированная и напигованная библией, но сердце было у нее золотое, да к тому же она отличалась необыкновеннейшей деликатностью чувств. Она принадлежала к тому типу женщин, которые умеют помнить о крохотнейших мелочах, облегчающих мужчинам жизнь. Это редкий, а потому весьма ценный тип.

Опека Джейн Стирлинг была почти что неприметна для глаз, хотя порою доброта мисс Джейн, как и ее сестры, чудаковатой миссис Эрскин, чуточку утомляла Шопена. Трагедией любви без взаимности всегда является то, что она вызывает раздражение, смешит, а в конце концов надоедает. Мисс Стирлинг была существом чрезвычайно несчастным. Несомненно, любовь ее к Шопену — одно из самых сильных, глубоких и крепких чувств, которые пробудил к себе великий композитор. Любовь эта не была исключительной или экзальтированной на романтический манер, она не походила на пламя, скорее всего была она гораздо более понятной нам, гораздо более близкой.

Мисс Стирлинг старательно подчеркивала, что она не англичанка, а шотландка, и отыскивала родственные черты, которые связывают два народа — польский и шотландский. Бесспорно, любовь мисс Стирлинг к Шопену сделала Шотландию в наших глазах страной еще более интересной, и мы охотно посетили бы места, где побывал Шопен летом 1848 года, полюбовались бы замками, которые так ярко описывает он в

своих письмах. Не вызывает никаких сомнений одно: ни мисс Стирлинг, ни ее сестре миссис Эрскин ни в малейшей степени не была свойственна пресловутая шотландская скупость. Значительные доходы обеих дам — и думается, вообще всей семьи — не раз и весьма деликатно позволяли им проявлять внимание к другу, великому артисту, а после его смерти — к семье, в особенности к любимой сестре Фридерика Людвике Енджеевич, с которой мисс Стирлинг подружилась так же сердечно, как некогда Жорж Санд.

Наверняка под влиянием обеих шотландок начал помышлять Шопен об отъезде в Англию. Этот отъезд был обдуман и решен задолго до февральской революции 1848 года, так что его нельзя связывать с политическими событиями. Было уже пятое марта, а вести из Парижа до Варшавы добирались не скоро. Пани Юстына пишет сыну: «Курьер сообщал, что ты даешь концерт, а затем тот же час выедешь...»

Прежде всего дамы эти убедила Шопена, что в Лондоне он сможет лучше зарабатывать уроками, нежели в Париже, и что лондонский «высший свет», которого, кстати, обе дамы, постоянно жившие либо в деревне в Шотландии, либо в Париже, почти не знали, будет гораздо более благодатной почвой для творчества и педагогики Шопена, чем Париж.

Конечно же, причин, которые побудили Шопена уехать, было много. Стремление к большим заработкам, погоня за учениками из богатой парижской среды, которые от революции бежали за канал, и, наконец, — а это, пожалуй, самое главное — беспокойство, свойственное всем смертельно больным людям, а особенно туберкулезникам. Эта вера, что где-то в ином месте будет ему лучше, здоровье его поправится, он выздоровеет. Известны проекты путешествий, которые не дают покоя умирающим чахоточникам; Шопен не только такое путешествие задумал, но и осуществил его. Поступок этот противоречил здравому смыслу: все здесь было для Шопена убийственным — и климат, и образ жизни, и далекие путешествия на север, и отсутствие, если не считать шотландок, близкого человека в этой пустыне, какой для него была Англия.

Была наверняка и еще одна причина, самая серьезная и самая тайная, в которой Шопен, может, не признавался и сам себе, а может, признаться не хотел. Однако оборвавшаяся дружба с Жорж Санд и ее отношение к нему причиняли Шопену большую боль — ему, конечно же, казалось, что личная его жизнь в Англии не будет такой тоскливой. Хотя он и писал Гжимале: «Говорят, что я женюсь на панне Стирлинг, но, пожалуй, скорей я со смертью обвенчаюсь», — поездка в Англию была одним только огромным обманом и предвещала разочарование, от которого не было никаких

лекарств.

История с Соланж тоже была ему неприятна. Молодая дама отдыхала на юге у отца. Клесинжер, на чью глупость жаловался Шопен, оставался в Париже в поисках заработков. Клесинжер, как утверждает Джейн Стирлинг, ненавидел Шопена. Шопен осуждал его за то, что он бросил Соланж одну. В феврале 1848 года у Соланж родилась девочка. Через несколько дней дочурка умерла. Письма Шопена к Соланж говорят о глубоких чувствах, которые питал к ней Фридерик. Написанное после смерти ребенка письмо — это шедевр, вершина деликатности и такта. Огорченный, больной, раздосадованный художник остался верен себе, проявив эту благородную деликатность, которая так восхищала всех, кто близко знал его. Соланж — это эмоциональная тема зимы 1848 года, которую Шопен проводит в Париже. Ему хотелось бежать от этих одиноких дум, от разговоров с самим собой, но он знал, что бегство невозможно.

Соланж была темой последнего разговора Шопена с Жорж Санд. Случилось это 4 марта 1848 год... Шопен навестил пани Марлиани. Выходя от нее, он столкнулся с автором «Делии». Он сообщил ей, что она стала бабушкой. Соланж известила мать об этом событии, отослав письмо в Ноган, но мадам Санд была в Париже и ни о чем не знала. Когда мадам Санд после нескольких фраз, стремясь придать беседе доверительный тон, принялась выпрашивать Шопена о его здоровье, — тот ей холодно ответил и тотчас же распрощался. Это была последняя их встреча, и какая же знаменательная! Оба актера этой драматической сцены оставили нам ее описания, которые — о чудо! — в основном совпадают. Соланж стала той глухой стеной, которая их разделила.

Но еще до отъезда Шопена в Англию он пережил еще одно приключение — дал свой последний концерт в Париже. Весь «высший свет» собрался на этом полуофициальном концерте, как бы прощаясь с артистом да и со всей прежней жизнью, концерт ведь состоялся шестнадцатого февраля, меньше чем за неделю до революции. Последний парижский концерт Шопена был событием драматическим. Писалось о нем много. Но совсем по-иному, нежели о первом выступлении Фридерика, семнадцать лет назад. Были тут один только «друзья». Посматривая в зал, Шопен видел знакомые лица, это не прибавляло ему сил. Сыграв намеченную программу, Шопен в артистической чуть было не потерял сознание.

Играл он свои шедевры: Колыбельную, Баркаролу. Колыбельная — это вершина музыкальной формы: шестнадцать вариаций на фойе неизменного баса. Прежде чем окрестил он это сочинение Колыбельной, добавив первые

два такта, он просто называл его «варианты». Но в то же время это поэтическая картина, окропленная солнечным светом, словно бы написанная импрессионистом, где первоначальная, близкая народной мелодия (она напоминает, как и родственная ей мелодия колыбельной из «Короля Рогера» Шимановского, известную польскую песенку украинских нянек) словно бы обволакивается каким-то туманом, пробиваемым лучами радуги. Баркарола — одно из самых серьезных произведений Шопена, которое долгое время не пользовалось вниманием пианистов, а затем завоевало у них горячую любовь. Равель сказал о Баркароле несколько теплых и метких слов. Присутствовавшие на том концерте Шопена рассказывают, что закончил он свою Баркаролу тихо и две последние октавы взял пианиссимо, хотя в печатном ее издании отчетливо видно здесь три «f». Что привело к этому — отсутствие сил или же слабость? А может, иная концепция этого сочинения, которая вдруг «нашла» на Шопена во время исполнения? У нас много свидетельств и описаний игры композитора — зависела она от разнообразнейших капризов. В одном только согласны все описывающие шопеновскую игру — в том, что была она необыкновенна.



«Те, кто слышал Шопена, — пишет Джордж Матиас, один из его учеников, — могут сказать, что никогда ничего подобного потом не слышали. Его игра была, как и его музыка; что за мастерство и что за мощь, да, что за мощь! Но продолжалось это на протяжении нескольких тактов... Этот человек весь дрожал. Фортепьяно жило интенсивнейшей жизнью. Инструмента, который вы слышали, когда играл Шопен, никогда не существовало; он становился таким под его пальцами...»

Бальзак писал пани Ганской: «Этот прекрасный гений — скорее

восприимчивая душа, нежели музыкант».

Стефан Геллер говорит: «Это было удивительнейшее зрелище — видеть, как его маленькие руки растягивались и охватывали третью часть клавиатуры. Это было похоже на пасть змеи, пожирающей кролика...»

«Музыкальная газета» поместила о последнем концерте полную восхищения рецензию: «Легче вам рассказать о горячем приеме, ему оказанном, о взрывах, коих был причиною, нежели проанализировать, раскрыть тайну исполнения, которое не знает себе подобного на нашей земной юдоли...»

Несмотря на огромное число таких и им подобных свидетельств и описаний, мы не очень-то хорошо представляем себе манеру игры Шопена. Тем более что иные слушатели подчеркивают чрезмерную деликатность этой игры, ее воздушность, чересчур уж нематериальную. Во всяком случае, в игре этой было что-то необыкновенное.

Сам того не ведая, Шопен своим концертом прощался с Парижем и его публикою. Надо признать, что публика эта была верна ему. Она поклонялась ему и дарила его энтузиазмом. Но публика эта ограничивалась узким кругом «избранных». На последнем концерте было двести человек, а список «гостей» был просмотрен самим Шопеном. Не пришло тогда еще то время, когда Шопеном стали восхищаться огромные массы слушателей.

Через несколько недель после этого концерта Шопен в сопровождении слуги итальянца, который убедил своего хлебодателя, что свободно говорит по-английски, отправился в Лондон. Приехал он туда, отдохнув в Дувре, в великий четверг. На пасху он сразу же поехал к Пертюи, своим парижским друзьям, которые были в Англии в свите изгнанного Луи Филиппа. После праздников началось для Шопенановое мучение, которое называется английским путешествием. Трудно представить себе что-нибудь более печальное. Милые шотландки позаботились о нем, нашли для него жилье, первые уроки, не забывали даже о шоколаде, о котором когда то так беспокоилась Жорж Санд. Но им хотелось похвастать великим артистом, они втягивали его в свою светскую жизнь.

«Шотландки мои добрые, милые, но порою надоедают мне просто страх как...», «Почтенные шотландки мои так скучны, что спаси меня бог, что не знаю, как и быть мне...», «Почтенные мои шотландские дамы весьма ко мне дружбу выказывают; всегда коли не в свете, то у них обедаю. Но они привыкли суетиться и днями напролет болтаться в поезде по Лондону с визитными карточками и желали бы, чтоб и я всем им знакомым делал визиты, а я уж едва жив», — вот рефрены лондонских писем пана Фридерика. «Они по доброте своей задушат меня, а я из вежливости не

воспротивлюсь».

Лондон поражает своей обособленностью, своими просторами, иной и незнакомый мир открывается в этом городе Фридрику, но он слишком болен, он уже махнул рукой на жизнь, и ему не хотелось познавать новое. Он отгораживался от этой действительности. «...одной ногой я у вас, — пишет он домой, — другой в Париже, а в Лондоне нет меня...»

Со здоровьем становится все хуже, чуть ли не в каждом письме упоминает он о кровохарканье. И все же Шопен часто выезжает из дому, а за всем этим кроется несчастная погоня за заработком. В этом отношении ждет его огромное разочарование. Англичане — народ торговый, им не очень-то по вкусу тратиться, они считают каждый грош, им не знаком тот артистический снобизм, который так часто встречается у французов. Музыка для них что-то вроде серебра или фарфора на столе во время изысканных приемов. Истинной ценности великого артиста никто не понимает. «Классу буржуазии, — пишет Шопен, — требуется нечто, способное удивить, механическое, чего я не умею; высший свет, что вояжирует, горд, но образован и справедлив, если присмотреться сообразовит [то есть: соизволит заметить], но его так разрывают на части тысячи вещей, он так поглощен скукой благопристойности, что ему все равно, хороша ли музыка, плоха ли, ведь с утра до ночи приходится ему ее слушать. Ведь здесь выставка цветов с музыкой, обеды с музыкой, благотворительные базары с музыкой; савояров, чехов — коллег моих — как собак, и все мешается в кучу». Музыка Шопена совершенно не в состоянии взволновать этих людей, она не может до них добраться.

В деревне еще хуже — «Искусство тут — это живопись, резьба и архитектура. Музыка не искусство и искусством не зовется, а когда скажешь: артист, так англичанин думает, что живописец, архитектор либо резчик. А музыка профессией является, не искусством, и никакого музыканта артистом тут никто не назовет и не пропечатает, потому как в языке их и в обычаях это что то иное, а не искусство; это ремесло Конечно же, вина в том музыкантов, но попробуй изменить установившийся порядок! Вздор всякий за красоту играют, а учить их порядочным вещам — смех один. Леди Х., одна из первых тутошних дам, в замке которой я пробыл несколько дней, гранд-дама, считается здесь музыканткой. И вот однажды после моего фортепьяно и различных песенок иных леди шотландок приносят что-то вроде аккордеона, и она совершенно серьезно принимается играть на аккордеоне чудовищнейшие мелодии. Что ты хочешь? Сдается мне, что у всякого тутошнего создания винтиков не хватает [...]. Принцесса Парми говорила мне, что одна ей свистела под

аккомпанемент гитары. Те, кому мои композиции ведомы, просят меня: «Jouer — moi votre second soupir. J'aime beaucoup vos cloches»^[98]. А всякое наблюдение кончается на like water^[99], вода якобы журчит. Не было еще англичанки, какой я играл, чтобы она мне не сказала: like water!!! Все смотрят на руки и всею душой играют фальшивые ноты. Оригиналы, сохрани бог.

(В этом месте карикатура.)

Это лорд один в воротнике и крагах, заикается.

(Здесь еще одна карикатура.)

Это duke^[100]. В блестящих сапогах со шпорами, в лосинах и вдобавок что-то вроде шлафрока».

Разочарование все горше, материальные затруднения тоже все ощутимее. «Но вот чего здесь не так много, как говорят, так это гиней. Лгут весьма; как только чего не хотят, так тот же час отправляются в деревню. Одна моя ученица уже уехала в деревню и не заплатила за девять уроков...» К урокам этим относятся несерьезно, показаться бы только у модного учителя. Шопена коробит скупость, ретроградство, стремление к эксплуатации, которое в Париже проявляется не столь откровенно. Его раздражает здесь совершенно нескрываемая привычка мерить все ценности деньгами. «Так все только на фунты берут», — пишет он домой.

Да и сам он немножечко в шутку, а немножечко и всерьез поддается этому. «Старуха Ротшильд допытывалась у меня, сколько я стою, ибо какая-то дама, которая меня слышала, выпрашивала об этом. Поскольку Разерленд дала мне 20 гиней, и Броудвуд, на фортепьяно которого я играю, и это определил мне ценой, то я и ответил, что 20 гиней. Она, видать, почтенная, добрая, на то мне и говорит, что очень хорошо я играю, это правда, но советует брать поменьше, ибо этому season нужно больше moderation», — то есть в этом сезоне нужно быть более умеренным.

Все же сезон 1848 года отличался довольно-таки сомнительным оживлением. В Англии полно было изгнанных королей. Луи Филипп, князя Пармы, князя Лукки — все они находят себе пристанище на острове. С материка доносятся глухие раскаты. Шопен прекрасно понимает, что это значит, хотя ни он, ни «почтенная» Ротшильд не видят, какие события происходят в Англии в этом знаменательном году. Но Шопен инстинктивно чувствует этот исторический момент, хотя и пишет: «Здесь спокойно. Ни ирландские, ни чартистские проблемы не волнуют, не такие уж значительные, какими кажутся издали, это вещи...» Он поддается здесь иллюзиям перспективы: вблизи представляются маленькими те

проблемы, которые на самом деле огромны!

Шопен, разумеется, не понимал, в какое время оказался он в Англии. Чтобы представить себе этот момент, подумаем лучше о том, что, пока Фридерик был в Лондоне, пока печально и бесцельно таскался по шотландским городам и замкам, Чарльз Диккенс работал над «Давидом Копперфильдом», который вышел в свет в 1849 году. Шопен попал в диккенсовскую Англию, но не в Англию эпохи Пикквика. Англия «Давида Копперфильда» — это Англия, прошедшая через испытания потрясающего «закона о бродягах», через чартистское движение, первое массовое и самостоятельное пролетарское движение, и которая в момент, когда оно пошло на убыль, что относится как раз к 1848 году, а также воспользовавшись с таким трудом достигнутой отменой зернового закона, величаво входила в эпоху триумфа промышленного капитализма. Покрытая сетью железных дорог — ими Шопен пользовался во всех уже своих путешествиях, — промышленная Англия, пролетариат которой добился уже у капитала первых уступок, касавшихся труда женщин и детей, была государством гораздо более передовым, нежели Франция. Season, в котором почтенная Ротшильд советовала Шопену быть умереннее, был сезоном, когда политические надежды эксплуатируемых классов умирали, но в то же время был это исходный момент, говоря словами Энгельса, «беспримерного расцвета британской промышленности и торговли».

Шопену все это было совершенно чуждо. Он не понимал происходивших перемен, но английские экономические, житейские, светские и общественные отношения раздражали его на каждом шагу. Он страдал. В королеве, молодой еще и влюбленной в принца-мужа, сохранилось что-то от первого радостного периода ее царствования, но ведь прошло как раз десять лет с тех пор, как она вступила на трон. Начиналось уже это «поглощение скукой благопристойности», царство лицемерия и ханжества. Говоря словами А. Л. Мортонa, с 1818 года «начиналась викторианская эпоха в полном смысле этого слова». Для людей типа Шопена обычаи этой эпохи были раздражающе неприятны, скучны, неестественны, трудны. Английский «свет», который начал формироваться из представителей промышленного капитала, — о чем на каждом шагу свидетельствует в своих письмах, сам того не подозревая, и Фридерик, — беспрестанно оскорбляет его, отказывая ему в праве называться артистом, выпрашивая, «сколько он стоит», расценивая его музыку like water^[101].

Не удивительно, что, проведя недели три в этой атмосфере, Шопен начинает подумывать о возвращении во Францию. Только бы не остаться

без куска хлеба зимой! — вот что его тревожит. И все же композитор вынужден остаться в Англии, чтобы раздобыть необходимые деньги. В Лондоне он пользовался кое-каким успехом, но заработал не густо, в августе выехал в Шотландию. Через Эдинбург он едет в замок Колдер Хаус, принадлежащий родственнику «добропорядочных шотландок», лорду Топихену. Жизнь шотландских помещиков, английская «деревенская жизнь» не очень-то приходятся ему по вкусу. «Добропорядочные шотландки» «таскают» его из замка в замок, всюду один и тот же образ жизни, всюду мужчины устраивают продолжительные послеобеденные «собеседования», во время которых Шопен вынужден «смотреть, что говорят, и слушать, как пьют».

Чувствуя себя одиноким, композитор пишет много писем: Гжимале, парижским друзьям, Гутману и верному Франшоме, Соланж, а также родным, благодаря чему мы располагаем громадным количеством подробностей, связанных с пребыванием композитора в Англии. Трудно представить себе более грустную картину.

Состояние здоровья Шопена ухудшается, и, что трагичнее всего, появляются апатия, душевная вялость. Прежде отражать приступы болезни ему помогала твердая вера в победу, стремление жить, создавать. Творчество вызволило его от недуга на Майорке. Теперь воля к жизни его покинула. Старый Шопен, хоть и был чахоточным, жил до семидесяти пяти лет. Фридерик махнул рукой на жизнь. Смерть приближается быстрым шагом, «...и зол я, и грустно мне, и докучают люди своими излишними заботами. И вздохнуть не могу, и работать не могу. Чувствую себя словно совсем один, один, один, хоть меня и окружают». Далее семь строк старательно зачеркнуты.

Несмотря на то, что силы оставляют его, Шопен еще дает концерты в Манчестере, Глазго, Эдинбурге. О пребывании в Манчестере композитор пишет: «Жил в деревне (в городе слишком дымно); у всех, кто побогаче, есть квартиры за городом. Я жил у почтенного Швабе...» В Эдинбурге он встретил княгиню Чарторыйскую с мужем и сыном. Полиция Меттерниха приказала княгине покинуть Вену в тот бурный год. Она направилась в Англию. Встретила ли она здесь своего кузена Станислава Ворцелля^[102]? Этого мы не знаем.

Потом Шопен снова ездит из замка в замок. «А как немного где-нибудь привыкну, — пишет композитор, — так непременно надо еще куда-то ехать, ибо мои шотландки покоя мне не дают, только за мной приезжают либо меня по родне возят...» И порой завозят в такие захолустные уголки, как Пэртшир, откуда Шопен пишет: «Пэртшир. Воскресенье. Ни почты, ни

железной дороги, никакого экипажа (даже для прогулок), ни лодки, даже собаке не свистнешь». Обычаи этой страны утомляют его до крайности.

Рефрен «один, один, один» повторяется, очевидно, то и дело. Особенно в те минуты, когда «Несет меня по лестнице мой милейший Даниель в спальную комнату [...], раздевает, укладывает, оставляет свечу — и мне предоставляется возможность дышать и предаваться мечтам до самого утра...» Милейший Даниель, здоровый, молодой крестьянин — это тот единственный контакт с жизнью, как в «Смерти Ивана Ильича» Льва Толстого, работник, единственный человек, присутствие которого выносит умирающий. Хоть какая-то правда в этом искусственном, полном условностей кукольном мирке.

Только редкие встречи с поляками приносят отраду. Доктор Лыщинский в Эдинбурге, Чарторыйские: «...Я малость ожил от их польского духа».

И среди этих бессонных ночей к нему, снедаемому творческим бессилием, снова возвращаются докучливые воспоминания. В конце делового письма, касающегося возможного возвращения в Париж и квартиры на Орлеанской площади, внезапный крик души: «Я никогда никого не проклинаю, но муки мои теперь столь невыносимы, что, кажется, мне было бы легче, если бы я мог проклясть Лукрецию» [...] «Соль я буду вечно жалеть». Что за тернии, которых не вырвешь, впились в его сердце: и мать и дочь.

«Но ведь и там, без сомненья, страдают, страдают тем более, что старятся от злости». На этот раз Шопен ошибается, он еще не знает госпожи Санд. Она принадлежит к существам, которым чужды страдания. Это и мешает ей стать великой писательницей. Она только «романистка».

Зато в Париже передают из уст в уста, что Шопен женится на мисс Стирлинг. Подобное намерение композитора было лишь плодом фантазии этой красивой старой девы. Шопен пожимал плечами в ответ на эти сплетни. Тем не менее им мы обязаны появлением одного из самых трогательных писем композитора, написанного из Эдинбурга Гжимале. Вот его заключительные строки:

«Мои достопочтенные шотландки, которых я не видал уже недели две, нынче будут здесь; им хочется, чтобы я помотался по шотландским пескам и туда, и сюда, и всюду, куда меня приглашают. Добропорядочные, но такие скучные, что боже избавь!.. Каждый день получаю письма, ни на одно не отвечаю, и, как только поеду куда-нибудь, так за мной следом притащутся, если могут. Видимо, это и дало повод кому-нибудь подумать, что женюсь; но ведь необходимо все же какое-то физическое влечение, а уж слишком на

меня похожа та, что не замужем. Как же с самим собой целоваться [...].

Дружба дружбой, это ясно, но ни на что иное права не даю...

Если бы я даже мог влюбиться в кого-нибудь, кто бы меня тоже любил, как мне бы хотелось, то все равно бы не женился, ведь у нас не было бы, что есть и где поселиться. Богатая же ищет богатого, а если бедного — то не хилого, а только молодого, красивого. Бедовать можно в одиночку, но вдвоем это величайшее несчастье. Я могу сдохнуть в больнице, но жены без хлеба после себя не оставлю.

Впрочем, напрасно я пишу тебе все это, ведь ты же знаешь, что так думаю... (*зачеркнуто*). Стало быть, о жене не думаю вовсе, а о доме, о матери, сестрах. Да поможет им бог сохранить присутствие духа! Между тем куда запропастилось мое искусство? А сердце мое где истратил? (*зачеркнуто*). Едва помню уже, как поют на родине. Мир этот как-то уплывает от меня, я забываюсь, теряю силы (*зачеркнуто*); если вознесусь немного, то упаду тем ниже.

Я не жалуясь тебе, но ты требовал, вот и объясняю тебе, что я ближе к гробу, чем к супружескому ложу. Разум мой достаточно спокоен (*среди зачеркнутого можно разобрать два слова: «мне безразлично»*)...

Никогда со времен Штутгарта не излил Шопен столько признаний и чувств в словах и на бумаге. Там был бурный темперамент этюда, здесь интимная скорбь прелюдий или ноктюрна. И какой ответ всем тем биографам художника, которые снова начинают отрицать национальный дух творчества Шопена. Так, например, Анри Корэ, известный парижский музыкальный критик, в своей недавно изданной монографии о нашем композиторе пытается доказать, что Шопен не чувствовал и не думал по-польски. Разумеется, глупо считать «Этюд ля минор» отголоском сибирского ветра либо видеть в «Балладе фа минор» рассказ о трех Будрысах! Но нельзя выплескивать вместе с водой ребенка. Связь с Польшей, с национальным духом не сводится к музыкальному воспроизведению лубочных патриотических картинок. Эта связь выражалась в глубочайшем, органическом проникновении в жизнь народа, проявлявшемся не во внешнем блеске, а в самой сущности творчества Шопена. И нарушение связи с Польшей, отрыв от родины подрезали не только корни творчества, но и самой жизни Шопена. И отсюда этот неожиданный крик ужаса среди предсмертных жалоб угасающего человека: «Едва помню уже, как поют на родине». Это признание — одно из наиважнейших откровений Шопена-художника. Память о том, как поют на родине, — основа его существования как человека и музыканта. Те немудреные напевы, которые он записывал еще в Шафарнии, были для него

хлебом насущным. Ведь недаром это горькое признание стоит рядом с двумя полными отчаянья вопросами об искусстве и погубленном сердце.

Как часто на склоне лет художник разочаровывается в своих творениях? Ужас овладевает им, когда, оглядываясь на пройденный — короткий или длинный жизненный путь, он видит лишь прах да суету сует. Страшно это предсмертное разочарование уходящих, ужасен кровавый пот, которым они обливаются потом под сенью олив, и чувство, что все их самопожертвование — ибо жизнь художника всегда жертва — напрасно. Потому и этот вопросительный знак, поставленный Шопеном над всем его творчеством, так нас потрясает. «...Куда запропастилось мое искусство?» Хотелось бы сказать пану Фридрику — тогда, более ста лет назад, — что не запропастилось, что оно существует, живет и является живительным источником для стольких людей на целом свете. И горестно нам оттого, что он, сидя там, в прекрасном чужом городе, у столика доктора Лыщинского, мог хоть на мгновение усомниться в своем бессмертном искусстве.

«А сердце мое где истратил?» Тут наши утешения были бы неискренни. Не подлежит сомнению — сердце истратил. Но из этой боли, из этого общения с непонимающей его женщиной, из смешения чувств: к Марии, Дельфине, Авроре, Соланж, которые привели к неприкаянности и трагическому возгласу «один, один, один», — рождалось искусство Шопена. Его питали народ и эта боль. Но если бы мы могли перенестись в Эдинбург и отступить во времени до того дня — тридцатого октября, уже довольно холодного, и склониться над столом, за которым он пишет письмо, и сказать ему: «Пан Фридерик, весь народ с вами», — он бы мог резонно ответить: «Народ мне не нужен. Мне нужно, чтобы к голове моей прикоснулись две нежные руки!» Мы бы умолкли. Ведь этого дать не может и весь народ.

Так завершается эта печальная эскапада. Шопен теперь предается иллюзиям, что в Париже, «может быть, еще придет в себя». Но болезнь не уступает. Двадцать третьего ноября композитор покидает Лондон, двадцать четвертого он в Париже. Перед этим он писал Гжимале: «Вели в пятницу купить букет фиалок, чтобы в гостиной благоухало — пусть я почувствую у себя еще немножечко поэзии, возвращаясь, проходя через комнату в спальню, где, видно, слягу надолго...»

«Не терпится мне дышать без труда, понимать, что люди толкуют, и увидеть несколько дружеских лиц...» — пишет Шопен к де Розьер. Да, теперь он забыл, что называл бедняжку «свиньей, которая роется в моем палисаднике». Она становится для него символом всех тех, которые умерли либо так далеки, словно их уже и нет на белом свете. Грустно!

XVI

Последние месяцы жизни Шопена в Париже по возвращении из Лондона — это как бы просветление и апофеоз, когда уходящая жизнь озаряла не только свои истоки, как говорит Норвид в своем бессмертном стихотворении, но и все содержание, все творчество Шопена. Маленькая квартира на Шоссе д'Антен приобрела какое-то сокровенное значение и идеализировала ее обитателя, при жизни создавая из него «законченный миф», и ипостась, и одновременно загадочный образ страдающего, боящегося смерти человека. «Он еще может давать немного уроков, — отмечает госпожа Виардо, — а в лучшие дни даже способен быть веселым». Сам играть не в силах, но — как это у него издавна заведено — велит играть у себя своим ученикам.

У него несколько блестящих учениц. Они окружают его, их часто можно застать у него в квартире. Преданный Делакруа часто навещает его и, на наше счастье, описывает эти посещения в дневнике:

«29 января (1849). Вечером пошел навестить Шопена, оставался у него до десяти. Замечательный человек! Мы говорили о госпоже Санд, об этом странном существе, об этой смеси достоинств и пороков. Это было в связи с ее «Дневниками». Он сказал мне, что не решился бы написать что-либо подобное. Она обо всем забыла, у нее бывают минуты умственного пробуждения, а потом быстро впадает в забытие... Я сказал ему, что, по моим предположениям, у нее будет несчастливая старость. Он думает, что нет. Она не испытывает угрызений совести из-за тех вещей, в которых ее упрекают друзья. У нее крепкое здоровье, которое будет сохраняться; единственная вещь, которая могла бы ее глубоко затронуть, это потеря либо падение Мориса...»

Над ложем умирающего музыканта снова пролетает тень Лукреции. Но в этот миг просветления Шопен не затаивает в сердце обиду, все, что он говорит о ней и Делакруа нам повторяет, уже лишено недавней горечи. Он ясно видит при этом черты ее характера и понимает, что не могло быть иначе. Умиротворенность, с какой он взирает на свою жизнь, — это почти счастье. Конец жизни прояснил то, что было его началом, его дальнейшим содержанием.

Шопен понимал не только себя — он, эгоист, начинал понимать других. Он отчетливо видел, в чем состоит величие таланта и характера Делакруа. «Будешь радоваться своим талантом в известного рода надежном

убежище, что более ценно, нежели лихорадочная погоня за славой».

«Ангелы», окружающие Шопена в ту последнюю весну, — это ангелы музыки. Снова записи Делакруа:

«30 марта. Видел вечером у Шопена очаровательную госпожу Потоцкую. Слушал ее два раза; пожалуй, не слыхивал ничего более совершенного. Видел госпожу Калержи. Играла не очень симпатично; но зато очень красива, когда, играя, подымает глаза вверх наподобие Магдалины Гвидо Рени либо Рубенса».

Следовательно, в один и тот же вечер можно было встретить возле больного музыканта двух блистательнейших женщин Европы, которые своей красотой и талантом пробуждали энтузиазм у таких величин, как Шопен, Гейне, Делакруа, Деларош, Красинский, Теофиль Готье, Циприан Норвид. Пишущий эти слова знал еще людей, которые слышали госпожу Калержи, игравшую Шопена. Это было незабываемое зрелище, уже само ее появление на сцене приводило публику в волнение. Светлая блондинка, из прибалтийских альбиносов, всегда — до старости — в белом; подлинная *symphonie en blanc* *à jouer*, как называл ее Готье. Марселина Чарторыйская, как и она, принадлежит к лучшим ученицам Шопена. А Потоцкая очаровывает своим голосом.

Делакруа пишет одиннадцатого апреля: «Опять видел у Шопена Потоцкую. И опять этот чарующий голос произвел на меня впечатление...» Четырнадцатого апреля: «Вечером у Шопена. Нашел его крайне ослабевшим, едва переводящим дух. Через некоторое время мой визит его оживил. Он говорил мне, что самые мучительные страдания причиняет ему скука. («Страдания, — отмечал несколькими днями ранее художник, — не дают ему ничем интересоваться, и уж менее всего работой».) Я спросил его, не испытывал ли он прежде ощущения невыносимой пустоты, которое я испытываю порой. Он ответил мне, что раньше всегда умел чем-либо заняться; пустейшее занятие занимает время и отдаляет эти всевозможные химеры. Другое дело огорчения (настоящие).»

И еще раз, двадцать второго апреля: «После обеда пошел к Шопену, чудесному человеку, при его сердце и, можно было бы этого не повторять, при его разуме. Говорил мне о наших общих знакомых...»

Итак, не нужны ему Дельфина, госпожа Калержи, Марселина, их необыкновенная красота, изысканность и незаурядные таланты. То и дело он возвращается мысленно к «общим знакомым», к той смуглой, невысокой, слегка располневшей женщине, которую в то время знало и преследовало как революционерку всё Берри.

В мае наступает тяжелый кризис: композитор предает огню часть

рукописей, относительно других недвусмысленно выражает волю, чтобы они не были напечатаны. Повторяет это и перед самой смертью, воля эта не была выполнена, к величайшему возмущению княгини Марселины, Гжималы и Августа Лео. Посмертное издание рукописей Шопена было, несмотря на это, делом правильным. Другой вопрос — как поступил с этими произведениями Фонтана, который их приглаживал, давал им названия (*Fantasia Impromptu*), группировал совершенно произвольно в циклы, которые пора уже было разъединить в новых изданиях, и снабжал их фантастическими номерами опусов, создавая впечатление, что пер вые, почти детские сочинения являются последними творениями композитора.

Несомненно, к той весне, к периоду, когда он еще находится на Орлеанской площади и «умел быть весел», относится последняя творческая попытка композитора, печальная Мазурка до мажор, которую верный Франшоме переписал с неразборчивого черновика и которая нас трогает и радует; она тревожна и даже более, чем другие произведения Шопена последнего периода, переходит из одной тональности в другую, не может «совладать с собой», как и сам больной композитор.



Произведение это было завершением длинного ряда мазурок, которые Шопен создавал всю свою недолгую жизнь — с самой ранней молодости до последних дней. В мазурках сосредоточились и конденсировались с наибольшей отчетливостью и силой те элементы народной музыки, которые композитор вывез с родины. Все то, что он сумел создать из этих элементов и как сумел их одухотворить, озарить своей лучезарной улыбкой, расцветить своей огромной музыкальной эрудицией и украсить своей скромностью. Пожалуй, о мазурках думал Норвид, когда писал в своем

некрологе:

«Умел он труднейшие задачи искусства решать с таинственной легкостью, ибо умел собирать цветы полевые, не отряхнув с них ни росы, ни легчайшего пуха. И умел их в звезды, в метеоры и, можно сказать в кометы, всей Европе светящие идеалом искусства, лучезарно преобразить.

Благодаря ему слезы простонародья польского, по полям рассеянные, собрались в диадеме человечества бриллиантом совершенства с чудесно гармоничными гранями.

Это самое наивысшее, что может совершить мастер, и это свершил Фридерик Шопен».

Даже если бы нас раздражал патетический стиль Норвида, мы невольно восхищались бы той меткостью, с которой этот молодой человек сумел оценить значение искусства Шопена в целом как искусства национального. В книге Листа, которую я слегка защищаю в моей работе, есть прекрасное место, касающееся мазурок: «Шопен сумел извлечь ту поэтическую неизвестную ноту, которая едва обозначена в оригинальных темах подлинно народных мазурок. Он сохранил их ритм, он облагородил их мелодию, увеличил пропорции, вставил в них новые гармонические полутени, столь же новые, как темы, которым они служат фоном, чтобы отразить в этих куртинах, которые он любил нам обычно называть произведениями станковой живописи, бесчисленные чувства, которые волнуют сердца во время танцев, особенно в те долгие перерывы, когда танцору по праву принадлежит место подле партнерши».

Итак, Лист видит в мазурках Шопена какое-то подобие цикла рисунков, напоминающих по манере Норблена^[103] и отображающих всевозможные типы простых людей Польши. Но значение мазурок шире и глубже. Они идут гораздо дальше, в самую сущность народности: они эманация страдания и радости, эхо вечной боли прикованного к земле крестьянина. Они насыщены содержанием современной Шопену городской жизни, в них чрезвычайно отчетливо слышатся отголоски того, «как поют на родине».

Все, что вынес Шопен с родины, отзвуки праздника урожая в Шафарнии и гудение однострунного контрабаса, слова веселые, слова грустные — все сплелось в мазурках. «Кохановский в «Ночи под Ивана Купала» впервые народу поэзию обнаружил — Шопен сделал в музыке то же самое».

Это «обнаружение поэзии народу» происходило в процессе эстетического осмысления. На это положил Шопен все богатство своих душевных сил, призвал на помощь самые утонченные средства своего

творческого арсенала. Из последних мазурок, сочиненных в конце жизни, композитор создает поэмы, ничем (пожалуй, только размерами) не уступающие Четвертой балладе, Баркароле, Полонезу-фантазии, Мазурке до-диез минор, опус 50, № 3 с-moll (op. 56 nr 3) — a-moll (op. 59 nr 1) — fis-moll (op. 59 nr 3) — с великолепной, гордо звучащей кодой, в которой минорная мазурка преобразается в торжественный полонез.

Moderato

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems, each with a piano staff (left) and a vocal staff (right). The tempo is marked "Moderato". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system includes the instruction "mezza voce" on the vocal staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands. The vocal line is melodic and expressive, often spanning across bar lines. The score concludes with a final cadence in the piano part.



Moderato



Vivace





Это великие, хоть и не много тактов насчитывающие шедевры, а принадлежат к наиболее замечательным произведениям композитора. «...Я никогда не обманывался, — писал о мазурках Шопена Станислав Монюшко, — скромным названием мазурки, данным глубокой по мысли поэме, чудодейственно скомпонованной из нескольких музыкальных танцев».

Поэтому нет ничего удивительного в том, что, прощаясь с творчеством, закрывая книгу своих творений, он, точно застёжкой, скрепляет ее мазуркой. Ибо, с одной стороны, Шопен, подобно всем чахоточным, строил планы на ближайшее и далекое будущее, обставлял квартиру, собирался в далекие путешествия, с другой стороны, отдавал себе отчет в том, что положение его безнадежно и творческая энергия полностью иссякла. «Моя публичная деятельность закончена», — сказал он уже в апреле 1848 года, прощаясь со Станиславом Козьмяном^[104] Поэтому надо думать, что «Мазурка фа минор» была создана в горькую минуту расставания с огромным, созданным им самим миром, который теперь ускользал от него, становился как бы самостоятельным и недостижимым.

Я полагаю, что состояние Шопена в последний год жизни сродни тому, что испытывал Шимановский в те дни, которых я был свидетелем, — когда болезнь, оставляя нетронутыми фантазию и остроту восприятия, полностью парализовала способность творить. Несмотря на усилия и муки, не приходила тогда в голову ни одна творческая мысль. Несомненно, такое же бесплодие и бессилие художника — столь заметные у Шимановского

летом 1936 года, когда он почти целыми днями лежал в постели, живя у своей сестры в Варшаве, — и порождали ту страшную, преследовавшую Шопена тоску, о которой он говорил Эжену Делакруа в их вечерних беседах.

Летом Шопен переехал «в деревню», в Шайо, находившуюся тогда за пределами города. Его материальное положение было безнадежным, расходы на летнюю квартиру частично покрывала госпожа Обрескова, русская приятельница Шопена. Мисс Стирлинг также пыталась предотвратить финансовую катастрофу музыканта. Дело это взяли в свои руки благородные чужестранки; мы не слыхали, чтобы Шопену помогали Чарторийские, княгиня Марселина или Дельфина, у которой было сто тысяч франков ренты, кроме того, что ей приносили украинские имения, куда Зигмунт Красинский выезжал на специальные инспекции, дабы присматривать за управляющими и поверенными и побуждать их с должным рвением эксплуатировать труд барщинных крестьян.

Лето Шопена на рю де Шайо было медленным угасанием. Как обычно в таких случаях бывает, вокруг ложа умирающего великого человека, который отлично играет свою роль, сознавая всю ответственность, связанную с этой минутой, дела возвышенные и ничтожные сплетаются в общем хороводе. Мелкие, корыстные интересы остающихся жить дня них важнее, чем проблема, с которой они оставляют умирающего один на один: проблема угасания и одиночества.

Когда Шопен добирался до одного из пяти окон своей комнаты, он видел весь Париж, приблизительно такой же вид открывается теперь перед нами с террасы дворца Шайо. «Сижу в гостиной и тешу свой взор видом на весь Париж» — пишет Шопен сестре, — башня, Тюильри, палаты депутатов, Сен-Жермен Локсеруа, Сент-Этьен дю Мон, Нотр-Дам, Пантеон, Сен-Сюльпис, Виль де Грасс, Дом инвалидов — из пяти окон и сплошные сады между ними». Примерно тем же самым видом любовался Растиньак с кладбища Пер-Лашез после похорон отца Горио. Если Растиньак сказал себе: «А теперь сразимся!», то Шопен должен был чувствовать то, что испытывал другой герой Бальзака, глядя на преобразившийся тюремный двор Люсьен де Рюбампре. Сразились — и вот весь Париж кажется Шопену преобразившейся тюрьмой.

Композитор изведal в этом городе все: славу, любовь, успех, обман и разочарованья — и вот все обращалось в прах. Ничего не оставалось, и в эти минуты отчаянья даже возник вопрос: «А мое искусство куда запропастилось?»

Париж торжествовал: городу жить, цвести, шириться, становиться

краше — а Шопен неумолимо угасал. Между тем он должен был понимать, что красота города, его торжество складывались из тысяч жизней таких же людей, здесь суммировались их труд и творчество, созревали замыслы и идеи человек торжествовал в облике этого города.

И, быть может, в этом открывающемся из пяти окон виде, который и нас теперь так волнует, — в серой дымке Парижа, из которой возникают памятники человеческих жизней и стремлений, Шопен находил отраду? Все чувства, которые он тут изведal, не обращались в прах — нет, они воплощались в цвета и краски, становились частицей пейзажа, оставались жить вместе с великим городом. У Шопена могли быть минуты, когда он верил, что его искусство не «запропастилось», а вливается, как могучая река, в океан человеческих жизней — и в этом чудесном городе, и на любимой, далекой отчизне, и, наконец, на всем свете И тогда Шопен отрясал прах «борений», любовных интрижек, повседневных своих «бед», становился бессмертным художником. И черты его преображались.

Норвид видит Шопена в такой момент в ореоле античного великолепия: «Сестра художника сидела рядом с ним, удивительно в профиль на него похожая... Он, в тени глубокого ложа с занавесками, полулежащий на подушках и укутанный шалью, был удивительно прекрасен, как и всегда, в своих самых обыденнейших житейских проявлениях, какой-то законченностью и монументальной пластичностью» [...]. «Такой вот естественной величавой пластичностью жестов отличался Шопен всегда и всюду, где бы я его ни встречал...»

Сестра художника! Итак, Людвика снова была с ним. В 1849 году нелегко было выбраться из Польши, на которую наложил лапу Николай I. Поездка Каласанта, который вскоре вернулся на родину, Людвики и маленькой Людвички, будущей Цехомской, видимо, стоила недешево. А надежды на то, чтобы Фридерик «был лучше и легко заработал, чтобы отдать тем, кто ссудит деньгами», не было. Фрыцек был до такой степени «на мели», что полгода назад мать прислала ему из Варшавы тысячу двести франков! При этом она обещала ему постоянную помощь с родины.

Среди этих эфемерных «ангелов», словно сошедших со страниц романов, появилось существо из настоящей плоти и крови — смелая, рассудительная Людвика. Она, которая впервые положила его ручки на клавиатуру, приехала теперь, чтобы закрыть ему глаза. С первой же минуты, едва она предстала перед братом, как поняла, что это несомненно так. Люди издавна привыкли считать Шопена «слабосильным», как говорил Словацкий, но на этот раз дело было серьезное. Приближалась трагическая развязка.

Вокруг Шопена сплетается сеть интриг, и докучливые мелкие происшествия кружат надоедливym роем, словно мухи над головой умирающего льва. Происходит какая-то странная история с огромной суммой денег, переданной мисс Стирлинг консьержке на Орлеанской площади, затем пропавшей и обнаруженной лишь с помощью «ясновиденья сомнамбула» Алексиса! Сам композитор не очень-то верит в эти чудеса. «Есть там сердечность, но и тщеславие», — говорит он о Джейн Стирлинг.

Тщеславие из расчета? Кто знает, насколько эти «ангелы», склоняющиеся над ложем умирающих гениев, а затем шествующие в глубоко в трауре за гробом, искренни и насколько расчетливы, «тщеславны», как говорит Шопен, что полны желания выставить напоказ свои муки и увековечить свою преданность?

Внезапно, в середине лета, в разгар эпидемии холеры, которая бесчинствует в Париже, — она, между прочим, унесла старика Калькбреннера и певицу Каталани (которая десятилетнему Шопену подарила часы), появляется Соланж с супругом, второй дочерью и нянькой. Факт этот раздражает Шопена. Однако он не догадывается о причинах их приезда. Нам можно догадываться. Клесинжер ищет заработков, как лисица вынюхивает кур; он собирался с помощью госпожи Обресковой в Петербург, но его туда не пустили; теперь приехал в Париж, почуяв там большие возможности, и ждет смерти Шопена. Ему даже не хватает терпения дожидаться ее.

Известно, что композитор был еще жив, когда Клесинжер создал модель его памятника. Один из французских писателей говорит с умилением о чувствах скульптора к Шопену, которые вызвали это преждевременное рвение. Мисс Стирлинг знала его лучше и утверждает, что Клесинжер ненавидел Шопена. Уже через несколько дней после смерти композитора он показал модель памятника Эжену Делакруа. Соланж убеждает его, что это шедевр. Клесинжер добился своего. На строительстве памятника разыгрывались сцены, напоминающие склоки в Ногане. Но памятник стоит по сей день, и только благодаря ему мы кое-что знаем о Клесинжере. Он обстригал свое дельце при свете погребальных свеч.

Лето было знойное, все разъехались из Парижа. Бежали от жары и заразы. Умирающий обливался потом за плотными занавесками своего ложа, ступни его пухли.

«Я застал его одетым, — рассказывает Норвид, — но полулежащим в постели, с отеками ног, что сразу же бросалось в глаза, несмотря на носки и ботинки...

Мадемуазель де Розьер также была у моря. Она всегда преклонялась

перед госпожой Санд и немного побаивалась ее. И все-таки решила действовать. Очевидно, благодаря инициативе де Розьер ее приятельница госпожа Грий де Безелен обратилась к Жорж Санд, послав письмо в Ноган, в котором предупреждала о крайне плачевном состоянии здоровья Шопена. «Мне кажется, — отмечает она в этом письме, — что, если бы его тяжелые страдания прекратились, а Вы, не зная об этом, не порадовали бы его знаком внимания, это было бы очень грустно для Вас...»

Этот шаг госпожи Грий де Безелен вызвал излияние чувств «с обратной почтой» — огромное письмо госпожи Санд, красноречиво свидетельствующее о том, что фразы заменяли ей чувства, что она рядилась в них, драпировалась, как в ткани одежды, как в плащи, щеголяла ими, как своими шароварами.

У поклонников госпожи Санд всегда под рукой достаточно аргументов в ее защиту, и аргументов правильных. Мы приводили некоторые из них. Но ответ на письмо госпожи Грий является образцом вероломства, злонамеренности, противоречивых уверений и фальсифицированных описаний.

«Рано или поздно мои приезды в Париж должны были бы прекратиться, по мере как иссякали мои средства, и приезды моего друга в деревню тоже — по мере как таяли его силы. Я постоянно тревожилась за него, когда он находился так далеко от известных врачей и в местности, которая ему не нравилась: он не скрывал этого, ибо покидал нас в первые дни осени, а возвращался как можно позднее, с началом лета».

Бедная «романистка» противоречит себе самой на каждом шагу. Она не распоряжается словами, а сама во власти слов: «...это не зависело ни от него, ни от меня, ни от других. Ибо другие нас поссорили...» Если не зависело от других, то как они могли поссорить?

И все же шаг госпожи Безелен сделал свое. Жорж Санд пишет письмо Людвике и передает его через мадемуазель де Розьер. На это письмо она не получила ответа.

Маленькая драма разыгралась на рю де Шайо между Шопеном, Людвикой, посланницей мадемуазель де Розьер и тенью Авроры. Мы не знаем подробностей этой драматической сцены. Санд писала Людвике: «Память обо мне, вероятно, запятнали в твоём сердце, но мне кажется, что я не заслужила всего того, что выстрадала». Все они страдали незаслуженно. И эти страдания скрыли от наших глаз — мы никогда не узнаем, что они чувствовали в действительности. Может, это и к лучшему.

У ложа умирающего путаются нити его жизненных связей. И, как в слишком прямолинейно построенном романе, в самом конце повторяются

мотивы начала. Почти последнее письмо Шопена адресовано... Титусу. Нетрудно представить, чем была для сраженного недугом Фридерика весточка, полученная недели за три перед смертью, о том, что любимый друг молодости приближается к французской границе и жаждет его увидеть. Увидеть? Зачем? «Это бы дало тебе несколько часов скуки и разочарования, попеременно с несколькими часами радости добропорядочных воспоминаний». Шопен уже слишком болен, чтобы ощущать радость, его страшит эта встреча. Она бы только помогла ему осознать всю его немощность. «А я предпочел бы, — пишет композитор, — чтобы время, что мы проведем с тобой, бы по только временем полнейшего счастья. Твой навсегда — *Фридерик*».

Не дано нам изведать на земле полного счастья, «ибо кто при жизни хоть раз побывал в раю...». Не изведал его Шопен. Но фамилия Титуса, его письмо оживили в памяти столько позабытых уже давних картин. Хорошо, что они не встретились — умирающий и хилый, желчный и изменившийся, лишенный очарования и творческих сил Фридерик с Титусом — землепашцем, тучным, женатым, многодетным, рачительным плантатором, возделывающим сахарную свеклу, и сахарозаводчиком, уже настолько разбогатевшим, что он мог поехать летом в Карлсбад прополоскать печень, а потом к морю, в Остенде. Их ждалобы разочарование. Но от письма, от слов Титуса повеяло давними временами, и должен был Шопен припомнить многое: и те весны варшавские, и как до бесконечности провожали друг друга по Краковскому Предместью, и благоухающие летом вечера в Потужине, и ту березу, которая никак нейдет из головы. А потом забылась, исчезла бесследно — и вдруг распустилась под потолком душной квартиры на рю де Шайо, выросла из слов письма друга, зашелестела листвою — польская, простая, незабвенная береза. И вспомнилась девушка — провинциальная певичка, которая «великолепно и к лицу одета», выступала на его почти детском концерте. О, каким все это казалось далеким, смешным и наивным — каким бесконечно дорогим!.. И смеялся Шопен и заплакал, быть может, если никого не было в комнате, если в ту жаркую ночь возле него не бодрствовала сиделка. Расплывчатый образ Констанции смешался с ароматом березовых листочков, и на Шопена пахло молодостью и Варшавой. «Твой навсегда — *Фридерик*».

Существует множество описаний кончины Шопена, и, разумеется, все они противоречат друг другу. Пафос, который хотя бы выразить доморощенные литераторы, превосходит их силы. А кроме того, «поразительно, как люди ничего не знают», — говорит Бальзак. Всяк по-своему видит и ничтожнейшие и величайшие события, и всегда освещает

их так, как ему выгоднее, и всегда старается выдвинуть собственную персону на передний план, и тщательно скрывает корыстные побуждения, которые вынудили его взяться за перо и таким образом подтасовывать факты. Имеется великое множество противоречий в описаниях последних дней Шопена, и велись из-за этих подробностей длительные споры. Скончался ли он на руках Гутмана? Поцеловал ли своего ученика? Велел ли предать огню свои последние неопубликованные произведения? Была ли Соланж у смертного одра? Пела ли Дельфина умирающему? И что пела?

Это одно как будто верно, что Дельфина поспешила к ложу умирающего, что прибыла к нему пятнадцатого октября на новую квартиру на Вандомской площади, куда он переехал в начале месяца, и что по просьбе Шопена пела. Делакура сказал, что ничего более совершенного, чем ее пение, он в жизни не слыхивал. И это так прекрасно, что над всей горемычностью этой смерти и убожеством людей, окружавших композитора, взмыл голос женщины, чья жизнь «вся была диссонансом». Это была великая артистка, волею судьбы ставшая гранд-дамой, первой красавицей. Великолепный талант ее погубило положение в «свете». Я думаю, что вершиной жизни этой женщины был именно тот момент, когда она пела гимн божьей матери Страделии, обладавшей согласно легенде целительной силой, у одра смерти давнишнего возлюбленного, великого художника, величие которого она умела ценить. В этот момент госпожа Дельфина словно вырывалась из рамок своего бытия, становилась символом, выразителем факторов более сильных и важных, чем ее диссонирующая жизнь.

Об агонии Шопена рассказывают многие люди, которым не очень-то можно доверять. Известно огромное письмо ксендза Александра Еловицкого, адресованное Ксаверию Грохольскому, сочинение, вылизанное, как литография, и носящее фальсифицированную дату двадцать первое октября. Через три дня после смерти друга состряпать столь трудоемкое сочинение представляется делом малоправдоподобным. Письмо это, сразу же предназначенное для печати, преследовало цель использовать имя Шопена в интересах церкви и вызвать угрызения совести у грешников описанием возвращения в лоно религии великого музыканта и его примерной кончины. Достаточно взглянуть на изображение ксендза Еловицкого^[105] (напоминает оно ксендза Орачевского, стяжавшего шумную славу в эпоху междувоенного «двадцатилетия»), чтобы проникнуться весьма сильными сомнениями относительно искренности его описания^[106].

С другой стороны, если возьмем сообщение гос пожи Виардо-Гарсия, желчное, столь же тенденциозное и передающее факты, взятые из вторых и третьих рук, то сомнения наши отнюдь не уменьшаются. Если письмо ксендза Еловицкого можно расценивать как патетическую, хоть и досадную, мазню, то реляция Полины попросту бабья болтовня.

«Бедный мальчик умер, замученный священниками, которые силой заставляли его целовать реликвии шесть часов подряд, до самого последнего вздоха, в окружении множества людей, знакомых и незнакомых, которые приходили рыдать у его изголовья. Правда, была при нем его сестра, но бедная женщина была слишком поглощена собственным горем, чтобы подумать об удалении нахалов.

Все парижские великосветские дамы считали своим долгом упасть в обморок в его комнате, где также толпились рисовальщики, торопливо делавшие наброски; один дагерротипист хотел придвинуть кровать к окну, чтобы солнечный свет падал на умирающую. Тогда милейший Гутман, возмущившись, выставил этих господ за дверь.

Незадолго перед смертью он попросил госпожу Потоцкую, чтобы она спела ему псалом «Marcello»...»

В этом письме, заметьте, предназначенном для сведения госпожи Санд, проскальзывает огорчение, что не она, Полина, пела возле умирающего, а какая то «великосветская дама». Зато госпожа Виардо-Гарсия пела на похоронах Шопена Реквием Моцарта, потребовав, чтобы ей вместе с другими артистами выплатили баснословную сумму (две тысячи франков) за выступление. Сообщает об этом Гжимала банкиру Лео, добавляя, что делает это «для характеристики нашей эпохи».

Недавно обнаруженное письмо Гжималы к Августу Лео приносит много новых подробностей кончины Шопена. Самое любопытное заключается в том, что Гжимала подтверждает «показания» Гутмана, которые столь бурно опровергали родственники Шопена. Он умер, пишет Гжимала, «целуя Гутмана и пытаясь обнять госпожу Клесинжер».

Значит, и Соланж была у ложа Фридерика. Очень ли плакала? Ее супруг уже вылепил из глины надгробный монументик, а она? Отдает ли она себе отчет в той роли, какую сыграла в жизни композитора? Понимает ли все то, чего столь многие биографы Шопена не хотели или не могли взять в толк? От одра смерти Фридерика отправится она в удивительный путь, станет одной из первых красавиц полусвета времен империи и будет вести жизнь, «какую ведут обычно женщины, которые, — по словам Моруа, — наделены яркой красотой и весьма скромной добродетелью».

Все те поступки, которые Шопен совершил «перед самой смертью»,

как это приписывают ему свидетели, на самом деле относятся к разным дням его продолжительной агонии. То, что композитора окружало столько людей и многие из них оставили воспоминания об этих тяжелых днях, что его болезнь и смерть получили столь широкий отклик, доказывает, какое значение имел этот человек не только для друзей, но и для широкой публики. Его величие как музыканта недооценивалось, нельзя еще было тогда определить его подлинное значение. Но Шопен-человек должен был производить необыкновенное впечатление и покорять каждого, кто с ним встречался. Желчный и своенравный, замкнувшийся в себе и эгоистичный, он обладал, однако, столькими достоинствами и таким обаянием, что уравнивал этим свои недостатки и как никто другой располагал к себе людские сердца.

Лесин, описывающий в своей монографии смерть Шопена, приводит еще одну версию финальной сцены, весьма правдоподобную, опирающуюся, по-видимому, на сообщение Карла Гаварда, брата любимой ученицы Шопена Элизы Гавард, которой посвящена Колыбельная. Воспоминания его гораздо разумнее и конкретнее, чем все остальные. При этом он искренен и чужд позы. Он признается, что слышал, как пела Дельфина, но не знает, что она пела, слишком был взволнован. Такое высказывание как бы конкретизирует эту величественную, драматическую сцену, какую может аранжировать лишь сама жизнь.

«Все чаще, всем казалось, что вот-вот кончатся его муки, что через минуту он перестанет стонать.

Так прошел час. Наконец страдания прекратились, дыхание стало спокойнее, и даже настолько спокойнее, что подумалось, что это уже конец. Вот тогда-то доктор Гювейе, который вместе с другим врачом не отходил от ложа, и взял зажженную свечу, почти коснулся ею почерневшего лица артиста и, присмотревшись к нему внимательно, объявил собравшимся, что органы чувств и мозг уже перестали действовать. И все-таки он ошибся и на этот раз, ибо когда спросил Шопена, очень ли тот страдает, услышал короткий, но осмысленный ответ:

— Уже нет...»

Тогда все присутствующие в комнате упали на колени, и каждый вспомнил Шопена, каким его знал. А перед глазами Фридерика быстро-быстро проносились картины всей его жизни: он видел себя топающего босыми ножонками по коридорам квартиры в Казимежском дворце и слышал себя кричащего: «Мама! Мама!» Госпожа Эрскин говорила, что до конца жизни не забудет этого пронзительного крика. Потом мелькнули отец, и Живный, и Эльснер. Увидел Титуса на Краковском Предместье и

Гладковскую, которая пела «Женщину с озера». А потом все быстрее, как в калейдоскопе, закружились перед ним обрывки событий и звуки, Ноган и Лукреция, и ледяная вода реки, в которой она велела ему купаться, наконец светловолосая головка Соланж, но эта уже лишь на какую-то долю секунды показалась среди нагромождения расплывчатых картин. А потом все завертелось, заплясало, пока не превратилось в пурпурную мглу, которая начала окутывать его со всех сторон. Затем этот красный туман побледнел, сделался розовым и словно прозрачным — и было ему все холоднее. И, наконец, все цвета и звуки исчезли, и розовый туман медленно перешел в сплошной голубой тон, который он искал всю жизнь.

Ainsi on a rêvé d'avoir connu *Frédéric Chopin*.^[107] Сразу же после его кончины, еще ночью, княгиня Марселина писала Енджеевичу своим шероховатым, неуклюжим слогом:

«Бедный наш друг закончил жизнь — очень он страдал, прежде чем дошел до этой последней минуты, но страдал терпеливо и с ангельским смирением. Супруга ваша ухаживала за ним примерным образом. Бог дает ей огромные физические и моральные силы. Она велела передать вам, что через несколько дней напишет со всеми подробностями. Просит она, чтобы Вы о ней не беспокоились. Друзья Шопена будут помогать ей улаживать дела, а что касается дороги, то она говорит, что сможет путешествовать сама.

У меня нет сил, чтобы писать Вам далее, только сердце велит мне сказать, что я честно выполняю обещание, данное Вам и умирающему другу, и что займусь Вашей женой, словно бы это была моя собственная сестра. Прошу принять выражение искреннего почтения».

И чтобы пан Каласант не забыл, от кого это письмо, подписалась: «Марселина Чарторыйская, урожденная Радзивилл».

А Людвика была о состоянии написать лишь следующие слова:

«О дражайший мой, его уже нет! Я здорова и Людка. Обнимаю Вас мысленно. Помни о матери и Изабелле. Adieu».

Его уже действительно нет. Но осталось его искусство Оно существует, живет и, можно сказать, развивается. Оно вращается в жизнь народа все больше и все глубже, и мы открываем в нем все новые богатства и острее ощущаем необходимость, чтобы оно было с нами. Его музыка живет вместе с нами и борется вместе с нами. Она — лучезарный мост, связывающий Польшу с миром. Она украшение этого мира и сокровище, она освещает нам этот мир и, как всякое великое искусство, помогает понять его. А искусство Шопена — это наше величайшее искусство.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

Как правило, указывается дата создания произведения; когда она неизвестна — год издания. Даты произведений, помеченных крестиком, указаны приблизительно.

Allegro de Concert A-dur, op. 46 (издано в 1841 году).

Andante dolente b-moll (1827).

Andante spianato (см. Polonez, op. 22, nr 12).

Баллады:

g-moll, op. 23 (до 1823 года)

F-dur, op. 38 (1839)

As-dur, op. 47 (после 1840 года)

F-moll, op. 52 (после 1840 года)

Barkarola F-dur, op. 60 (после 1840 года)

Berceuse (колыбельная) D-dur, op. 57 (после 1840 года)

Bolero a-moll, op. 19 (издано в 1834 году)

Canabale D-dur (1834)

Contredanse: D-dur и F-dur (1827)

Duo A-dur для фортепьяно и виолончели на темы из «Роберта-Дьявола» (после 1830 года)

Ecosseises (шотландские танцы): D-dur, F-dur, D-dur (1830)

Этюды:

op. 10 (1828–1833):

C-dur, nr 1

f-moll, nr 2

E-dur, nr 3

cis-moll, nr 4
Ges-dur, nr 5
es-moll, nr 6
C-dur, nr 7
F dur, nr 8
f-moll, nr 9
As-dur, nr 10
Es-dur, nr 11
c moll, nr 12 (1831)
op 25 (до 1537 года):
As dur. nr 1
f-moll, nr 2
F dur, nr 3
a-moll, nr 4
e-moll, nr 5
gis-moll, nr 6
cis-moll, nr 7
Des-dur, nr 8
Ges dur, nr 9
h-moll, nr 10
a-moll, nr 11
c-moll, nr 12
Кроме того, этюды f-moll, Des dur. As-dur (1840)
Фантазия A-dur, op. 13 на народные темы в сопровождении оркестра
(до 1831 года)
Фантазия f-moll, op. 49 (после 1843)
Feuille d'Album (Листок из альбома) E-dur (1813)
Fuga a-moll

<i>Impromptus:</i>

As-dur, op 29 (издано в 1837 году)
Fis-dur. op. 36 (издано в 184) roty)
Ges-dur; op. 51 (издано в 1843 году)
cis moll, op. 66 (1839?)
Колыбельная (см. Berceuse)

Концерты:

e-moll. op 11 (1830)
f-moll, op. 21 (1829)
Largo Es-dur (издано в 1840?)
Lento cis-moll (1830?; см. Nokturn cis-moll)
Военный марш (1817?)
Траурный марш c-moll, op. 72, nr 2 (1829)

Мазурки:

До 1831 года:

op. 6, nr 1–4 (fis-moll, cis-moll. E-dur, es-moll)
op. 7. nr 1–5 (B-dur+, a-moll, f-moll. As-dur, C-dur)
op 17. nr 1–4 (B-dur+, e-moll, As-dur, a-moll)
op. 24. nr 1–4 (g-moll+, C-dur. As-dur; в 1831 году b-moll)
op. 30. nr 1–4 (c-moll+, h-moll. Des-dur, cis-moll)
op. 33. nr 1–4 (gis-moll+, D-dur, C dur, h-moll)

В 1849 году:

op. 41, nr 1–4 (cis-moll до 1839, e-moll. H dur, As-dur)
op. 50. nr 1–3 (G dur+, As-dur, cis-moll)
op. 56, nr 1–3 (H-dur+, C-dur, c-moll)
op. 59. nr 1–3 (a-moll+, As dur, fis-moll)
op. 63, nr 1–3 (H-dur+, f-moll, cis-moll)
op. 67, nr 1–4 (G-dur — 1835; g-moll — 1845; C-dur — 1835; a-moll — 1846)
op. 68, nr 1–4 (C-dur — 1830; a-moll — 1827; F-dur — 1830; f-moll — 1849)
a-moll (1833)
op. 43 a moll (1840)
B-dur (издано в 1825 году)
D dur (1829,/1830)
C-dur (1833)
G-dur (издано в 1825 году)
B-dur (1832)

As-dur (1834)
G-dur (1829)

Ноктюрны:

b-moll, op. 9, nr 1
Es-dur, op. 9, nr 2

До 1831 года
H-dur, op. 9, nr 3
F-dur, op. 15, nr 1 +
Fis-dur, op. 15, nr 2+
g-moll, op 15, nr 3
cis-moll, op. 27, nr 1 (1885–1836+)
Des-dur, op. 27, nr 2 (1835–1836+)
H-dur, op. 32, nr I (1837)
As-dur, op. 32, nr 2 (издано в 1837 году)
g-moll, op. 37, nr 1 (1839+)
G-dur, op 37, nr 2 (1839)
c-moll, op 48, nr 1 (издано в 1842 году)
fis-moll, op. 48, nr 2 (издано в 1842 году)
f-moll, op. 55, nr 1 (издано в 1844 году)
B-dur, op. 55, nr 2 (издано в 1844 году)
H dur, op. 62, nr 1 (издано в 1846 году)
E-dur, op 62, nr 2 (издано в 1846 году)
e-moll, op. 72. nr 1 (1827)
c-moll (до 1830 года)
cis-moll, Lenlo con gran espressione (1830)

Песни:

op. 74 (издано в 1859 году)
1. Пожелание (1829)
2. Весна (1838)
3. Грустная река (1831)

4. Гулянье (1830)
5. Где любит (1829–1830)
6. Прочь с глаз моих (1830)
7. Посланец (1830–1831)
8. Милый парень (1841)
9. Мелодия (1847)
10. Воин (1830)
11. Двоякий конец (1845)
12. Моя баловница (1837)
13. Нет того, что нужно (1845)
14. Кольцо (1836)
15. Жених (1831)
16. Литовская песенка (1831)
17. Облетают листья с дерева (1836)
18. Чары (?)
19. Думка (?)

<i>Полонезы:</i>

- cis moll, op. 26, nr 1 (издано в 1836 году)
es-moll, op. 26. nr 2 (издано в 1830 году)
A-dur, op. 40, nr 1 (1839)
c-moll, op. 40, nr 2 (1839)
fis-moil, op. 44 (издано в 1841 году)
As-dur., op. 53 (после 1840 года)
As dur, Полонез-фантазия, op. 61 (издано в 1845 году)
d moll, op. 71, nr 1 (1827)
B-dur, op. 72, nr 2 (1828)
f-moll, op. 71, nr 3 (1829)
C-dur. Полонез для виолончели, op. 3 (1829)
G Es dur, op 22, Andante spianato и Полонез в сопровождении оркестра (1830–1832)
gis-moll (1822+)
Ges-dur (издано в 1908 году)
b-moll (1826+)
As-dur (1821)
g-moll (1817)

B-dur (1818 +)

2 полонеза (?)

Прелюдии: оп. 28 — цикл, состоящий из 24 прелюдий, расположенных в порядке очередности тональности в квинтовом кругу. Большинство из них относятся к годам 1838–1839. Кроме того:

cis-moll, оп. 45 (1841)

As-dur (1834)

Рондо:

c-moll, оп. 1 (1825)

F-dur, Rondo a la mazur, оп. 5 (1828+)

F dur. Rondo a la krakowiak в сопровождении оркестра (до 1830 года)

Es-dur, оп. 16 (издано в 1834 году)

C-dur, для двух фортепьяно, оп. 73 (1828+)

Скерцо:

h-moll, оп. 20 (1831)

b-moll, оп. 31 (издано в 1838 году)

cis-moll. оп. 39 (1839)

E-dur, оп. 54 (издано в 1843 году)

Сонаты:

c-moll, оп. 4 (1828)

b-moll, оп. 35 (1839)

h-moll, оп. 58 (после 1840 года)

p-moll, для виолончели оп. 65 (1847+)

Souvenir de Paganini A-dur (до 1830 года+)

Tarantela As-dur, оп. 43 (1841)

Trio g-moll, оп. 8. для фортепьяно, скрипки и виолончели (1828–1829)

Вальсы:

Es-dur, op. 18 (1830+)
As-dur, op. 34, nr 1 (издано в 1838 году)
a-moll, op. 34, nr 2 (издано в 1838 году)
F-dur, op. 34, nr 3 (издано в 1838 году)
As-dur, op. 42 (издано в 1840 году)
Des-dur, op. 64, nr 1 (1840+)
cis-moll, op. 64, nr 2 (1840+)
As-dur, op. 64, nr 3 (издано в 1817 году)
As-dur, op. 69, nr 1 (1835)
h-moll, op. 69, nr 2 (1829)
Ges-dur, op. 70, nr 1 (1836)
As-dur, op. 70, nr 2 (1840 1841)
Des-dur, op. 70, nr 3 (1830)
e-moll (до 1830 года+)
E-dur (1829)
Es-dur (1829+)
As-dur (1829+)

Вариации:

Вариации на тему «La ci darem la mano» B-dur в сопровождении оркестра, op. 2 (1827+)

Вариации на тему «Je vends les scapulaires» B-dur, op. 12 (1833)
Вариации на тему швейцарской песни E-dur (1827)
Вариации на тему из «Пуритан» — Hexameron E-dur (до 1840 года)
Вариации в четыре руки на темы из Мура D-dur (1826)
Вариации в четыре руки F-dur (1827)

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Шопен Фридерик*, Письма. М., Госиздат, Муз. сектор, 1929.
- Богданов-Березовский*, Шопен. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1935.
- Брошкевич Ежи*, Образ любви. (Повесть о Шопене). М., Изд-во иностранной литературы, 1959.
- Бэлза И. Ф.*, Фридерик Францишек Шопен. К 150-летию со дня рождения. 1810–1960. М., Изд-во АН СССР, 1960.
- Вайнкоп Ю. Я.* Фридерик Шопен, Краткий очерк жизни и деятельности. Л.—М., Музгиз, 1950.
- Иванов М. М.* Памяти Фридерика Шопена. Спб., 1909.
- Ивашкевич Ярослав*, Шопен (1810–1849) М.—Л., Музгиз, 1949.
- Кремлев Ю. А.*, Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. М. — Л, Музгиз, 1960.
- Лист Ференц*, Ф. Шопен. М., Музгиз, 1956.
- Мазель Л. А.*, Шопен. Музгиз, 1960.
- Мартынов И. И.*, Фридерик Шопен. 1810–1849. М., 1952.
- Оржиховская Ф. М.*, Шопен. М., «Советский писатель», 1959 *Пасхалов В. В.*, Шопен и польская народная музыка. Л.—М., 1949.
- Пурталес Гюи де*, Шопен. М. Л., 1928 *Розова Т. Г.*, Фридерик Шопен. 1810–1849. Л., Музгиз, 1960.
- Синявер Л. С.*, Жизнь Шопена. М., Музгиз 1959.
- Соловцов А. А.*, Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1960.
- «Фридерик Шопен» — статьи и исследования советских музыковедов. М., Музгиз, 1960.
- Fryderyk Chopin: Dzieła.*
- Fryderyk Chopin: Listy.*
- Zygmunt Krasiński: Dzieła.*
- Zygmunt Krasiński: Listy do Delfiny Potockiej.*
- Adam Mickiewicz: Dzieła.*
- Cyprian Norwid: Dzieła.*
- Juliusz Słowacki: Dzieła.*
- Juliusz Słowacki: Listy do Matki.*
- Honoré Balzac: Dzieła.*

Honoré Balzac: Lettres à une Etrangere.

notes

Примечания

1

Фамилию великого композитора (Chopin) не знаящий французского языка органист записывает «на польский манер». (*Прим. перев.*)

Вагнер, Рихард (1813–1883) немецкий композитор, реформатор оперы и создатель музыкальной драмы, в которой отдельные элементы прежней оперы — текст, музыка, декорации — должны составлять единое целое. Содержание его произведений, к которым он сам писал текст либретто, основано на рыцарских легендах и германской мифологии.

Словацкий, Юлиуш (1809–1849) — великий польский поэт и драматург. С 1831 гола жил в Швейцарии, Италии, умер в Париже.

Норвид, Циприан (1821–1883) — выдающийся польский поэт, драматург, художник, творчество которого завоевало популярность только после его смерти. С юношеских лет жил в эмиграции (с 1842 года).

Эльснер, Юзеф (1769–1854) — польский композитор, педагог, основатель Варшавской консерватории (1821 год).

Гуммель, Ян (1778–1837) — немецкий пианист и композитор; разрабатывал технику фортепьянной игры. Его концерты для фортепьяно служили образцом для концертов Шопена.

Фильд, Джон (1782–1854) — ирландский пианист и композитор, создатель музыкальной формы — ноктюрна.

Шимановский, Кароль (1882–1937) — выдающийся польский композитор.

Пац Михал (1780–1835) — наполеоновский генерал, каштелян, во время восстания 1830–1831 годов — заместитель командующего до того, как руководство восстанием перешло к Хлопицкому. В эмиграции связан с Чарторыйскими.

Лещинский, Станислав (1677–1766) — польский король с 1704 по 1711 год и с 1733 по 1736 год. Вынужден был уступить трон Августу II, а после его смерти вновь избран на престол. Под давлением России отрекся от трона. Боролся против чрезмерного угнетения крестьян и за ограничение права вето.

«Скамандриты» — так называли плеяду выдающихся польских поэтов (Ю. Тувима, А. Слонимского. Я. Лехоня, Я. Ивашкевича и др.), которые объединились вокруг поэтического ежемесячника «Скамандер», выходившего в Варшаве в 1920–1928 и 1935–1939 годах.

Килинский — один из руководителей восстания.

Он чересчур ко мне добр. *(Прим. авт.)*.

Линде, Самуэль Богумил (1771–1817) — польский филолог, один из организаторов университета и университетской библиотеки в Варшаве. Автор 6-томного словаря польского языка.

Гжимала, Войцех (1795—?) — член тайного патриотического общества. Во время восстания 1831 года — агент польского банка по закупке оружия за границей. В эмиграции принадлежал к лагерю Чарторыйских.

Карпинский, Франтишек (1741–1825) — польский поэт эпохи сентиментализма.

Искаженная польская транскрипция фамилии композитора (*Прим. перев.*)

Барток, Бела (1881–1945) — известный венгерский композитор, собиратель народной музыки и песен.

Куранта — старинный французский танец. (Прим. перев.)

Дожинки — последний день жатвы, праздник по случаю ее окончания
(Прим. перев.)

Подмастерье коверкает фамилию композитора, называя его «Szope» (Шопе). (*Прим, перев.*)

Так в тексте (*Прим перев.*)

То есть жителем Христиании (Осло). *(Прим. перев.)*

Кольберг, Оскар (1814–1890) — польский этнограф, композитор; собрал богатый и ценный этнографический материал.

Зелинский, Тадеуш (1859–1941) выдающийся польский филолог, профессор, член польской и многих зарубежных академий, автор 900 научных работ.

Курпинский, Кароль (1785–1857) — польский композитор, дирижер Варшавской оперы, автор теоретических работ, издатель первого польского музыкального журнала.

Автор намекает на вполне вероятную опечатку: «klasnawszy» — «хлопнувши»; «kaslnąwszy» — кашлянувши». (*Прим. перев.*)

Хотелось бы мне поскорее, видя Вас в добром здравии, обнять и сердечно расцеловать, остаюсь истинно любящим и уважающим, твоим верным другом — Войцех Живный (*Прим. авт.*)

Друг и слуга. (Прим. авт.)

Османыч, Эдмунд — один из самых видных и популярных современных польских публицистов.

Мицкевич, Адам (1798–1855) — величайший польский поэт, драматург, публицист и политический деятель.

Монюшко, Станислав (1819–1872) — выдающийся польский композитор, создатель польской народной оперы и песенной лирики.

Бродзинский Казимеж (1791–1835) — поэт, историк литературы, профессор Варшавского университета.

Коллонтай, Гуго (1750–1812) — один из главных идеологов польского просвещения, философ, писатель и политико-просветительный деятель; противник метафизики, считается одним из предшественников позитивизма.

Доленга-Ходаковский, Зориан (настоящее имя — Чариоцкий Адам) (1784–1825) — этнограф, археолог, собиратель народных песен, крупнейший знаток украинского фольклора.

Кольберг, Юлиуш (1776–1831) — польский картограф, составитель карт и атласа Королевства Польского.

Рупинский, Франтишек — польский юрист, первый защитник польских крестьян.

Дечинский, Казимеж (1800–1838) — сельский учитель, отданный в солдаты за защиту крестьян. Принимал участие в восстании 1830–1831 годов, позднее эмигрировал во Францию.

Хотелось бы мне поскорее, видя Вас в добром здравии, обнять. (Прим. авт.)

Свежий воздух и молочная сыворотка... так помогли мне. *(Прим авт.)*

Десятилетнему Фридерiku Шопену. *(Прим. авт.)*

Немцевич, Юлиан Урсын (1757–1841) — польский писатель, публицист, путешественник, политический деятель, сторонник реформ. В 1791 году — адъютант Костюшки. Автор множества комедий, трагедии, памфлетов и басен общественно-политической тематики.

«Наши торги». *(Прим. перев.)*

Красинский, Зыгмунт (1812— 1859) — один из крупнейших польских поэтов-романтиков.

Впоследствии Дельфина Потоцкая. (*Прим. перев.*)

Потоцкая, Дельфина (1807–1877) — приятельница Ф. Шопена и З. Красинского, на творчество которого она оказала значительное влияние.

Поэма Красинского. *(Прим. перев.)*

Заенчкова — княгиня, жена Юзефа Заенчка — генерала, участника кампаний 1792 и 1794 годов, польского яacobинца, участника наполеоновских войн, с 1815 года — наместника Королевства Польского, послушного исполнителя воли великого князя Константина.

Полностью. (Прим авт.)

Потоцкий, Станислав Костка (1752 1821) — польский писатель и политический деятель, много внимания уделял просвещению. Один из наиболее активных членов Общества друзей науки и масонских лож. Теоретик искусства и меценат, имеет большие заслуги в области просвещения и развития искусств в Польше.

Ах, как это мило, что вы пришли! (*Прим. авт.*)

Радзивилл, Антони Генрих (1775–1833) — композитор-любитель, автор ряда вокальных произведений, первый композитор, написавший музыку к «Фаусту».

Мохнаикий, Мауриций (1804–1834) — критик, публицист, один из видных представителей романтизма, участник восстания 1830–1831 годов.

Витвицкий, Стефан (1802–1847) — поэт, с 1832 года жил в эмиграции.

Паскевич, И. Ф (1782–1856) — русский фельдмаршал, главнокомандующий русской армии в Польше, подавил восстание 1830–1831 годов. С 1832 по 1856 год — наместник в Королевстве Польском, в 1849 году командует русскими войсками в Венгрии.

Новаковский, Юзеф (1800–1865) — польский композитор и педагог, автор школы фортепьянной игры.

Абеляр, Петр (1079–1142) — знаменитый деятель средневековья, пытавшийся объяснить догматы веры доводами рассудка, осужденный за это на двух синодах. В Париже познакомился с красавицей Элоизой и тайно обвенчался с нею, за что был оскотлен ее братом. Супруги постриглись в разные монастыри. История романтической любви Абеляра и Элоизы служила темой для многих поэтов.

Клечинский, Ян (1837–1895) — польский музыкант, критик и публицист. С 1883 по 1891 год — редактор польского музыкального журнала «Музыкальное эхо».

Гайдн, Йозеф (1732–1809) — выдающийся австрийский композитор, первый из так называемых венских классиков. Установил классические формы музыки и способы их исполнения: симфонии, концерты, сонаты, камерные произведения, оратории.

Из вежливости. (Прим. авт.)

Домбровская, Мария (род. в 1889) — известная современная польская писательница. Наиболее известное произведение — «Дни и ночи».

Автор перефразирует польскую поговорку «У одного огня испечь два жарких», которая соответствует русской: «Одним выстрелом убить двух зайцев».

Такой малюсенький. *(Прим. авт.)*

Ганка, Вацлав (1791–1861) — чешский поэт и филолог, один из авторов «Краледворской» и «Зеленогорской» рукописей, выданных им за древние памятники.

Господин Шопен — один из самых выдающихся пианистов которых я когда-либо знал. (*Прим. авт.*)

Добжинский, Игнаци Феликс (1807–1867) — польский композитор классического толка.

Залеский, Юзеф Богдан (1802–1886) — польский поэт, участник восстания 1830–1831 годов, с 1833 года в эмиграции. Творчество его связано с украинским фольклором.

Здесь: сходство. (*Прим. перев.*)

Налковская, Софья (1885–1954) — известная польская писательница.

С поляка взять нечего. (*Прим авт.*)

Господь бог совершил ошибку, создав поляков. *(Прим. авт.)*

Не совсем точно. У Бальзака: «А теперь кто победит: я или ты?»
(Прим. перев.)

Плятер. Людвик (1774–1860) — во время восстания 1830–1831 годов — эмиссар польского Национального правительства за границей, в эмиграции — публицист, сторонник Чарторыйского.

Дословно: перед подписью, это значит, что тогда не знали еще термина «американская реклама». (Прим. авт.)

Потому что он знал, что для них светские обязательства важнее, чем смерть друга. (*Прим. авт.*)

Фонтана, Юлиан (1810–1869) — музыкант, товарищ Шопена по консерватории, участник восстания 1830–1831 годов.

Не сознательно. (Прим. авт.)

Раморино Джироламо (1792–1849) — командующий корпусом во время варшавского восстания 1830–1831 годов. Он первым сложил оружие, позднее, в 1849 году, расстрелян в Италии.

Товянский, Анджей (1799–1878) — основатель религиозной секты среди польской эмиграции во Франции, мистик.

«...и расцветшее си мажор означает первый поцелуй любви...» (Прим. авт.)

Слова М. И. Глинки, сказанные им в беседе с Серовым, приведены не совсем точно: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». (*Прим перев.*)

Потоцкий, Станислав Щенсны (1752–1805) — польский магнат, владелец огромных имений на Украине. В 1792 году один из главарей реакционной Тарговицкой конфедерации, направленной против патриотических реформ и вызвавшей интервенцию царских войск в Польше.

То есть изменника, предателя (от названия местечка Торговицы, где в 1792 году реакционные польские магнаты при поддержке Екатерины II составили фиктивный заговор, разгром которого послужил поводом к войне и второму разделу Польши). *(Прим. перев.)*

Мальчевский, Антони (1793–1826) — поэт-романтик, автор первого польского романа в стихах «Мария».

Это не имя вовсе, это какой-то звук. *(Прим авт)*

Само собой разумеется. (Прим. авт.)

На верху блаженства. (Прим. авт.)

Никто не ел, все смотрим на Ваше место за столом, а позднее на...
(Прим. авт.)

Вся жизнь Жорж Санд словно одна длинная фраза. *(Прим. авт.)*

Крашевский, Юзеф Игнаци (1812–1887) — публицист, критик, весьма плодовитый писатель, автор более двухсот романов.

Броунинг, Э. Б. (1806–1861) — английская поэтесса.

Питание и проживание (*Прим ред.*)

За исключением 1840 года (*Прим, авт.*)

Дорогая мадемуазель де Розьер, итак, нам снилось, что мы видели Людвику. *(Прим авт.)*

Намек на имя мадам Санд — Аврора. *(Прим. авт.)*

Одынец, Эдвард Антони (1804–1885) — польский поэт, друг Мицкевича. Во время восстания 1830–1831 годов находился за границей. В 1837 году возвратился в Литву и редактировал правительственную газету.

Я задыхаюсь и желаю Вам счастья, какого только возможно. (Прим. авт.)

Сыграйте мне этот второй вздох. Очень люблю ваши колокола. (*Прим. перев.*)

Как вода. (*Прим. перев.*)

Герцог. (*Прим. перев.*)

После того как появилось первое издание этой книги, ее автор получил письмо известного шопеноведа Артура Хедли, в котором содержалось следующее замечание: «Единственное, с чем я не могу согласиться в Вашем новом томе, это Ваше суждение о музыкальной и интеллектуальной жизни Англии в 1848 году, основанное на взглядах самого Шопена, который абсолютно ничего об этом не знал и, будучи смертельно больным, ничего не хотел знать. Я далек от того, чтобы обижаться за это на нашего беднягу, великого человека, не знавшего языка, неспособного понять того, что вокруг него творится. Все это печально; и кстати, сколько же противоречий в письмах самого Шопена! Он почти что ничего не знал о Бетховене. В Париже (он это сам говорит) Бетховена не играли. В Лондоне в 48-м году он мог слышать все симфонии, квартеты и т. д. Правда, сам Шопен признает, что ему кажется, что нигде, кроме Бирмингема, нельзя было бы исполнять великие хоральные сочинения Эльснера. Когда бы наш Шопен спросил Вебера, Бетховена, Мендельсона и т. д., какова была музыкальная жизнь Англии у него сложилось бы совершенно иное мнение. Бетховен и на смертном одре еще сказал бы ему кое-что на сей счет».

(Прим. авт.)

Ворцель, Станислав (1799–1857) — польский революционно-демократический деятель, социалист-утопист, участник восстания 1830–1831 годов; член эмигрантского Демократического общества и общества «Люд польский», был другом А. И. Герцена.

Норблен де ла Гурден, Жан Пьер (1745–1830) — французский живописец и график; придворный художник князей Чарторыйских в Пулавах и Варшаве. Оказал большое влияние на развитие польской живописи.

Козьян, Станислав (1811–1835) — известный польский публицист, поэт, переводчик.

Еловицкий, Александр (1804–1877) — участник восстания 1830–1831 годов, в эмиграции — журналист и книгоиздатель, впоследствии — священник.

Существует отчет ксендза А Еловицкого об аудиенции у папы римского, который, как установил Матеуш Глинский («Solidaris Marianus» № 7–8, 1954), полностью фальсифицирован и вызвал в свое время возмущение духовенства.

Так грезилось нам, что мы знали Фридерика Шопена.