

ИГОРЬ БЭЛЗА

Михаил Клеофас

ОРИНЬСКИЙ



Михал Клеофас Огиньский
Портрет работы Франсуа Ксавье Фабра

ИГОРЬ БЕЛЗА

Михаил Клеофас
ОГИНЬСКИЙ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1974

78 И
Б 97

Бэлза И. Ф.

Б 97 Михал Клеофас Огиньский. Изд. 2-е.
М., «Музыка», 1974.

127 с., 9 л. илл.

В своей книге автор рассказывает о жизни и творчестве, о многочисленных легендах, связанных с именем Огиньского, о его путешествиях по Европе и Малой Азии, о его роли в развитии польской культуры.

Монография показывает значение Огиньского как одного из самых замечательных композиторов — предшественников Шопена, а также выдающегося, но несправедливо забытого историка и участника польского национально-освободительного движения.

Б $\frac{90916-133}{026(01)-74}$ 642—74

78 И

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Первое издание этой небольшой работы, посвященной жизни, творчеству и многообразной деятельности одного из наиболее выдающихся предшественников Шопена, композитора и государственного деятеля Михала Клеофаса Огиньского, было выпущено издательством «Музыка» в 1965 г. В процессе подготовки книги автору оказали большое содействие старейший советский шопеновед С. А. Семеновский и директор Центрального Государственного архива древних актов СССР В. Н. Шумилов, ныне уже покойные. Изучение фондов ЦГАДА позволило, в частности, окончательно решить вопрос об атрибуции музыкальных произведений Огиньского.

В 1967 г. Польское музыкальное издательство опубликовало данную монографию в превосходном переводе Стефана Прус-Венцковского. Вскоре после этого директор Национального музея в Варшаве академик Станислав Лоренц обратил внимание автора на иконографические материалы, находящиеся в фондах Музея, и любезно прислал репродукции этих материалов, включая портрет великого гетмана литовского Михала Казимежа Огиньского работы Юзефа Пичмана и картину неизвестного художника, изобразившего, по мнению академика Лоренца, прибытие Михала Клеофаса Огиньского и его жены в Лондон. Фрагмент этой картины, так же, как портрет великого гетмана, воспроизводятся в

новом издании монографии, пополненной также нотографическими и библиографическими материалами.

Принося искреннюю благодарность академику Лоренцу, автор с большой признательностью отмечает также, что в тексте второго издания получило отражение обсуждение его доклада в Институте истории искусств польской Академии наук, прочитанного по предложению директора института академика Юльюша Стажиньского, высказавшего ценные замечания о трагическом периоде истории Польши, понимание которого необходимо для каждого исследователя, обращающегося к этому периоду, знаменующемуся переходом от века Просвещения к романтизму.

Одним из наиболее выдающихся деятелей польской художественной культуры этого периода был несомненно Михал Клеофас Огиньский, автор многих десятков музыкальных произведений и первого польского музыкально-исторического и эстетического трактата «Письма о музыке». В нашем небольшом очерке приведены сведения о биографии Огиньского, о его разносторонней деятельности как музыканта, полководца, дипломата и историка, а также сделана попытка дать непредвзятую оценку его творчества, завоевавшего еще при жизни композитора широкую популярность и признание.

ВВЕДЕНИЕ

История польской музыкальной культуры все еще изобилует «белыми пятнами», возникшими из-за гибели многих уникальных рукописей, из-за отсутствия данных о жизни и творчестве многих выдающихся композиторов и мастеров исполнительского искусства, о музыкальном быте страны, с давних пор славившейся богатством народного творчества и профессионального искусства. Мы не располагаем пока сколько-нибудь достоверными сведениями, на основании которых можно было бы написать биографии крупнейших польских композиторов XVII века: Миколая Зеленьского, Марцина Мельчевского, Адама Яжембского и Бартомея Пенкеля. До нас дошла, видимо, лишь очень небольшая часть их творческого наследия. Но даже и эти немногие произведения позволяют судить о национальном своеобразии польской музыки, о ее необычайной эмоциональной выразительности, отличающей, например, изданные в 1611 году в Венеции песнопения Зеленьского, о громадной одаренности польских мастеров.

«Прекраснейшая месса» (*Missa pulcherrima*) Бартомея Пенкеля дает нам право назвать автора этого во многих отношениях примечательного произведения поистине гениальным композитором. Напомним, что эта месса была создана еще до рождения Баха: уже в середине XVII века польский мастер, вынужденный так же как впоследствии и автор «Высокой мессы», а затем

и великий создатель «Реквиема», воспользоваться формой католического богослужения, вложил в эту форму огромное общечеловеческое содержание. То скорбные, то драматически-призывные интонации «Прекраснейшей мессы», далекие от традиционных церковных напевов, были обращены не к вельможам и князьям церкви, а к польскому народу и, по всей вероятности, почерпнуты из грозных напевов, звучавших в годы, которые принесли ему столько тяжких испытаний¹. Многие мелодии Зеленьского, надо полагать, интонационно связаны с польской народно-бытовой лирикой. Но мы можем лишь высказывать суждения о творчестве нескольких мастеров, об их отдельных произведениях и о национальных истоках содержания и средств выразительности этих произведений. Однако обобщающей картины развития польской музыкальной культуры в XVII веке, не говоря уже о более ранних периодах, мы дать пока не в состоянии. Более того, приходится признать, что мы ничего не знаем о некоторых польских композиторах, упоминаемых с самыми лестными эпитетами в достаточно авторитетных источниках, например о «совершенном художнике мусикии» Миколае Замаревиче, образцы из произведений которого приводит в своей знаменитой «Мусикийской грамматике» крупный теоретик и знаток польской музыки, киевлянин и «академик виленский» Н. П. Дилецкий, живший в середине XVII века (кстати сказать, точные даты его рождения и смерти нам также неизвестны).

¹ Крупнейший знаток польской музыки того времени проф. Иероним Фейхт в предисловии ко второму изданию «Прекраснейшей мессы» (серия «Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej», XVII. Polskie Wydawnictwo Muzyczne) поддержал выдвинутое автором этих строк предположение, что тема, проходящая через всю мессу Пенкеля, основана на какой-то неизвестной нам эпической песне. См.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. 1. М., 1954, с. 136—138.

Не лучше обстоит дело и с историей польской музыки XVIII века. Это столетие также ознаменовалось выдающимися достижениями польских музыкантов, но сведения, которыми мы располагаем об их жизни и творчестве, страдают отрывочностью. Между тем вопрос о развитии польской музыкальной культуры во второй половине XVIII века и в начале XIX века приобретает особенное значение, так как непосредственно связан с проблемой формирования творческого облика Фридриха Францишка Шопена, основоположника польской музыкальной классики и величайшего польского композитора. Изучение дошопеновского периода развития польской музыкальной культуры необходимо, помимо всего прочего, для того, чтобы понять закономерность и непрерывность этого развития, ярчайшей кульминацией которого было шопеновское творчество.

Последние десятилетия принесли много работ, свидетельствующих о том, насколько интенсивным стало это изучение как в Народной Польше, так и в Советском Союзе. Назовем, например, вышедшую в 1957 году двухтомную монографию Алины Новак-Романович о Юзефе Эльснере (1769—1854), работы и публикации Яна Проснака, Тадеуша Струмилло, Адама Сутковского, Крыстыны Вильковской-Хоминьской, Зыгмунта Швейковского, исследовавших различные периоды развития польской музыкальной культуры, труды поморских музыковедов Флорьяна Домбровского, Владислава Зентарского и Павла Подейко, разрабатывающих преимущественно гнезненские и поморско-гданьские архивные фонды¹. Укажем также на капитальный труд профессоров Варшавского университета Юзефа Хоминьского и

¹ Обзор основных работ этих ученых см.: Feicht H. Nowe odkrycia zabytków muzyki dawnej w Polsce.— In. *Studia źródłopawcze. Commentationes*, t. 8. Warszawa, 1963. См. также: Бэлза И. музыковедение в западнославянских странах.— В кн.: Современное искусствознание за рубежом. М., 1964, с. 198—229.

Зофьи Лиссы «Музыка Польского Возрождения». Основная часть этого труда переведена на русский язык¹.

В Советском Союзе опубликованы три сборника произведений Михала Клеофаса Огиньского, 24 мазурки, этюды, два ноктюрна для фортепиано и тетрадь песен Марии Шимановской, скрипичные пьесы Кароля Липиньского, два полонеза, Адажио и Рондо для фортепиано Феликса Островского, фортепианные вариации Францишка Лесселя, очерки о жизни и творчестве всех этих композиторов, а в большинстве работ советских шопеноведов отмечаются преемственные связи Шопена с его предшественниками и старшими современниками. Разумеется, значение этих связей делается все более и более отчетливым по мере накопления фактического материала, недостаток которого так остро ощущается, например, при оценке деятельности славившейся в XVII и XVIII веках династии польских музыкантов Подбельских. Один из них был учителем великого писателя и одареннейшего музыканта Э. Т. А. Гофмана, автора не только «Серрапионовых братьев», но и «Ундины» — первой немецкой романтической оперы.

Но если мы пока еще не в состоянии представить себе с достаточной полнотой богатство и многообразие польской музыки прошлого, то все же знакомство с дошедшими до нас ее памятниками позволяет судить о ее самобытности, испытать очарование, присущее настоящему, высокому искусству, корнями своими уходящему в творчество великого народа, одаренного благородством чувств и поистине неисчерпаемой художественной фантазией. Рахманинов заметил как-то, «что между музыкой многих величайших европейских мастеров и народной музыкой их родных стран существует тесная и близкая связь. Не то чтобы композиторы эти брали народные темы и пересаживали их в свои сочинения

¹ Избранные статьи польских музыковедов, сб. 2. М., 1959.

(хотя и это нередко случается во многих произведениях); но они так проникались духом мелодий, свойственных их родному народу, что все их сочинения получали облик, столь же отличный и характерный для данной народности, как вкус национального вина или фруктов»¹.

Конечно, существуют региональные различия, скажем, между мелодиями русского Севера и Востока. Нетрудно уловить такие различия и между песенно-танцевальными мелодиями польского Поморья, Мазовии и Силезии. Но есть и общенародные (и даже общеславянские) черты, сближающие эти мелодии. Совершенно поразительным оказалось, например, сделанное совсем недавно польскими исследователями открытие «Реквиема», написанного в 1760 году забытым гнезненским композитором Мацеєм Звешховским (1720—1766). Несмотря на обрядовость текста (вспомним то, что было сказано о «Прекраснейшей мессе» Пенкеля!), в этом произведении явственно различимы и величавая полонезная поступь, и ритмы других национальных польских танцев, сплетающихся как бы в сюиту. А ведь «Реквием» был создан Звешховским ровно за полвека до рождения Шопена, который, прибегая впоследствии к приему такого сочетания, быть может, и не знал произведений гнезненского мастера.

«Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе», — писал Танеев своему учителю Чайковскому из Ипора летом 1880 года². Устойчивость традиций польской музыкальной культуры объясняется прежде всего тем, что мастера, намечавшие пути ее развития, были неизменно связаны не только

¹ Рахманинов С. О русском народном музыкальном творчестве. «Советская музыка», сб. 4, М., 1945, с. 53.

² Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., с. 50. Так называемые «ипорские тезисы» Танеева (там же, с. 58—59) являются, по существу, лишь развитием этого положения.

с народным творчеством, но и с исторической обстановкой, в которой рождались их произведения, в той или иной мере отражавшие переживания, мысли и устремления народа. И вновь вспоминая выражение Рахманинова о «вкусе национального вина», можно сказать, что для польских патриотов, переживавших разделы своей родины и поражения восстаний 1794 и 1830—1831 годов, вкус этот был подобен вкусу того «синего вина, с трютом смешанного», которое пил Святослав Киевский в «мутном сне». Тогда, как говорится в «Слове о полку Игореве», облекали его в черные одежды, и «всю ночь с вечера черные вороны граяли», возвещая беду земле Русской.

Стаи воронья носились и над растерзанной Польшей тогда, когда Огиньский вступал в пору творческой зрелости. И характеризуя его полонезы, Лист заметил, что они производят такое впечатление, «как если бы кортеж, прежде торжественный и шумный, умолк и проникся сосредоточенным настроением, проходя мимо могил, в соседстве которых молкнут гордость и смех»¹.

¹ Лист Ф. Ф. Шопен. Пер. С. А. Семеновского. Изд. 2-е. М., 1956, с. 120.

Глава первая

В РОДНОМ ГУЗОВЕ. ПОЕЗДКА В ГОРОД СИРЕНЫ И В ГОРОД МОЦАРТА

Михал Клеофас Огиньский родился 25 сентября (н. ст.) 1765 года в Гузове, имении своего отца, расположенном неподалеку от Варшавы. Род Огиньских (одни из них носили княжеский, другие — графский титул) принадлежал к числу знатнейших родов Речи Посполитой и был связан узами родства с Чарторыскими, Радзивиллами и другими польско-литовскими магнатами. В наши задачи не входят, однако, генеалогические изыскания, уточняющие эти связи, сведения о которых можно найти в специальных трактатах. Один из них, принадлежавший автору труда о польских орденских знаках Яну Фридерiku Сапеге и снабженный его великолепным экслибрисом, сохранился в архиве Огиньского.

Предки композитора на рубеже XV и XVI столетий получили от Александра Ягеллончика, великого князя литовского (а в 1501—1506 годах — польского короля), имение Огинты, от названия которого и была образована фамилия князей Огиньских, с тех пор часто встречающаяся в истории Речи Посполитой, то есть объединенного с давних пор польско-литовского государства.

Наряду с боярином Димитрием Ивановичем Глушонком (ум. 1510), первым владельцем Огинт, нам известны многие его потомки, в том числе воевода виленский Казимеж Огиньский и воевода витебский Марциан, деятельность которых относится к первой половине и середине XVIII века. В отличие от многих других магнатов, Огиньские не раз проявляли стремление к просветитель-

ской деятельности, причем, например, в Ивье, литовском имени Марциана, печатались книги славянским шрифтом. Следует заметить, однако, что деятельность эта развивалась уже после событий 1700 года, когда в братоубийственной битве под Олькениками был положен конец гегемонии Сапег, занимавших до того времени первенствующее положение среди литовских магнатов. На их стороне в этой междоусобице выступила шляхта.

Но в конечном итоге, как отмечают польские историки, в выигрыше оказалась не она, а магнаты, организовавшие антисапежиньскую коалицию и продолжавшие бороться друг с другом за господствующее положение в Литве.

Напомним, что Речь Посполитая, как это было декларировано Люблинской унией 1569 года¹, состояла из земель Короны (то есть собственно Польши) и Литвы. Феодално-крепостническая Речь Посполитая представляла собою единственное в своем роде государство, юридически являвшееся республикой (*Rzecz Pospolita* соответствует латинскому термину *Res publica*) с выборным королем во главе, с общим для обеих частей государства сеймом, общей внешней политикой и монетной системой, но с отдельными военными силами (во главе которых стояли соответственно великий гетман коронный и великий гетман литовский), придворными чинами (коронными и литовскими), финансами и юридическим аппаратом.

Незадолго до рождения Михала Клеофаса Огиньского королем Речи Посполитой, после длительной предвыборной борьбы, в которой участвовали и эмиссары иностранных государств, был избран (1764) столь-

¹ Этому договору предшествовал ряд других соглашений, начиная с Кревской унии 1385 года, в силу которой великий князь Литовский Ягайло, занявший в следующем году благодаря браку с королевой Ядвигой польский престол под именем Владислава II, обязался включить Литву в состав Польши.

ник литовский Станислав Август Понятовский (1732—1798). Его кандидатура была особенно энергично поддержана вступившей за два года до этого на российский престол императрицей Екатериной II. Избранием Станислава Августа остались крайне недовольны как гораздо более знатные магнаты, распространявшие слухи о том, что польская корона досталась «теленку» (в гербе Понятовских был телец) только благодаря его интимной близости с Екатериной, так и некоторые иностранные державы, в особенности Оттоманская Порта, где вызвало переполох сообщение о якобы предстоящем бракосочетании польского короля с русской императрицей.

Совершенно естественно, что новый король стремился окружить себя лицами, оказавшимися в числе его сторонников в период «бескоролья». К этим лицам принадлежал, в частности, воевода трокский Тадеуш Огиньский (ум. 1786), сын которого Анджей Огиньский (мечник литовский и староста ошмянский, отец Михала Клеофаса) в 1763 году женился на Паулине, урожденной графине Шембек. То был третий брак этой прославленной красавицы, которая имела к тому времени уже двух сыновей — Феликса, сына графа Лубеньского, и Прота (Протазия), сына графа Потоцкого. Анджей Огиньский быстро начал делать дипломатическую карьеру. В 1769 году он был назначен послом и полномочным министром Речи Посполитой в Петербурге, но вскоре вернулся оттуда и через некоторое время, в начале 1772 года, поехал в ранге чрезвычайного посла в Вену.

Ко времени назначения послом в Петербург Анджей Огиньский был уже кавалером обоих польских орденов (то есть Белого орла¹ и учрежденного в 1765 году ор-

¹ Заметим попутно, что в течение долгого времени в Речи Посполитой вообще не было орденов, которые считались нарушением «шляхетской демократии», и только в начале XVIII века Август II Саксонский учредил орден Белого орла.

дена св. Станислава) и пользовался особым расположением и доверием короля, как это видно и из многочисленных писем Станислава Августа, адресованных Огиньскому в Вену¹.

В Вену граф Анджей Огиньский, именуемый в верительной грамоте уже великим референдарием литовским и старостой гузовским², поехал с женой, дочерью Юзефой, родившейся в 1764 году, и сыном Михалом Клеофасом. В Вене мальчик пробыл примерно год, а затем вместе с матерью вернулся в Гузов. Сестра Юзефа осталась в монастыре салезианок, куда ее отдали родители, и возвратилась уже вместе с отцом. Из родного Гузова Михала Клеофаса, которому шел уже десятый год, привезли в Варшаву, где он впервые побывал еще в четырехлетнем возрасте³. В Гузов Михал Клеофас Огиньский навещался очень часто, встречаясь там с семьей, то есть с отцом, назначенным сенатором-кастелланом трокским (эту должность он занимал до самой смерти, последовавшей в 1783 году), матерью и сестрой Юзефой, вышедшей впоследствии замуж за своего дальнего родственника, также Огиньского.

Как явствует из неопубликованной автобиографии композитора, большую роль в его воспитании и образовании сыграл гувернер, француз Жан Ролей, приехавший в Гузов из Вены, где он был приглашен в семью Огиньских, с которой связал свою судьбу на долгие годы. Примерно в те же годы, когда Анджей Огиньский решил доверить воспитание своего единственного сына французскому гувернеру, в Варшаве появился томик «При-

¹ 37 из этих писем зашифровано (по обычаю того времени при помощи весьма несложного цифрового ключа).

² Старостой в Речи Посполитой назывался уездный представитель королевской власти.

³ Заслуживает внимания содержащееся в письме, посланном им в 1783 году из Гузова, признание: «годы, проведенные в столице, не сделали меня нечувствительным к очарованию деревни» («aux charmes de la campagne»).

ключений Миколая Досвядчиньского» (1776). То была сатирическая повесть одного из блистательнейших мастеров польской литературы эпохи Просвещения — Игнация Красицкого (1735—1801), изданная, как и многие другие его произведения, без указания имени автора, который как-никак носил высокий духовный сан¹. Это не мешало ему, впрочем, выступать не только с политическими, но и с антиклерикальными (такова, например, его великолепная новелла «Декан из Бадахоса») сатирами, достаточно ярко характеризовавшими преосвященного вольнодумца, скептика и эпикурейца. В «Приключениях Миколая Досвядчиньского» Красицкий высмеял польскую знать, стремившуюся во что бы то ни стало воспитывать своих детей на французский лад и приглашавших с этой целью любых проходимцев и невежд.

Маленькому Михалу Клеофасу, в отличие от Миколая Досвядчиньского, повезло. Жан Ролей, которому было 37 лет, когда он вошел в семью Огиньских, ни в чем не был похож на высмеянного Красицким пана Дамона, выдававшего себя за маркиза и пленившего этим тщеславных родителей Миколайка. До конца своих дней сохранил Огиньский чувство глубокой благодарности и любви к своему наставнику, которому он впоследствии поставил памятник на берегу ручья в Залесье — своем литовском поместье. На этом памятнике была высечена надпись, в которой Огиньский называл себя признательным учеником Ролея (*Institutori suo J. Rolay gratus discipulus M. O.*).

Годы, проведенные в Гузове, откуда семья довольно часто выезжала не только в Варшаву, но и в имения своих родственников, были едва ли не самым счастливым периодом жизни Михала Клеофаса. Он очень при-

¹ Сокращенный перевод этой повести и некоторые новеллы в русском переводе вышли в кн.: Красицкий И. Избранные произведения. М., 1951.

вязался к Жану Ролею, который занимался с ним французским и немецким языками, литературой (в первые же месяцы мальчик выучил наизусть 20 басен Лафонтена), географией, историей и естественными науками. Занятия ботаникой обычно происходили в окрестных полях и лесах, где Ролей с увлечением рассказывал мальчику о цветах, деревьях и травах, о кругообороте времен года, учил его любить природу и восхищаться ею. Не одна страница писем и неопубликованных воспоминаний Огиньского свидетельствует о том, что беседы эти запомнились ему на всю жизнь.

Однако в своей автобиографии композитор пишет, что он был обязан Ролею не только разнообразными познаниями, приобретенными в эти годы. Дело в том, что воеводу трокского и его жену очень беспокоила внешность мальчика, который тогда ничем не напоминал стройного красавца, изображенного на знаменитом портрете придворного королевского живописца Джузеппе Грасси, ныне украшающем Национальную галерею в Краковских Сукенницах. То был толстый, неуклюжий и застенчивый ребенок маленького роста, и Ролею пришлось разработать целую систему гимнастических упражнений, постепенно превративших его воспитанника в худощавого, подвижного подростка, а затем — в прекрасно сложенного юношу. Он непринужденно держался в любом обществе, включая придворные круги, где было известно, что Михал Клеофас Огиньский пользуется особым расположением и доверием короля.

Первая встреча Станислава Августа с сыном его посла произошла между поездками Анджея Огиньского в Петербург и Вену. Мальчик был представлен королю, который устроил ему импровизированный экзамен и остался доволен познаниями малыша, а затем спросил его, что он собирается делать когда вырастет. «Я ответил ему, что хочу служить своей родине и моему королю...

но не хочу стать королем, так как говорят, что вы очень несчастны», — вспоминал впоследствии Огиньский. Король ничего не сказал, но Михал Клеофас увидел на его глазах слезы. Никаких пояснений к этому эпизоду в главе автобиографии, посвященной детским годам композитора, не содержится, но мы попробуем заменить отсутствующие комментарии кратким рассказом о судьбах родины Огиньского в те годы, лежавших тяжелым камнем на сердце каждого польского патриота. И нет сомнения, что ответ мальчика (тогда он, конечно, еще не предвидел, что из «слуги короля» ему суждено будет превратиться в командира повстанческих войск) объясняется прежде всего тем впечатлением, которое производили на него случайно услышанные разговоры о надвигающейся национальной катастрофе. А к этой теме Анджей Огиньский постоянно возвращался не только в доверительных беседах с друзьями, но и в зашифрованной переписке с королем.

Станислав Август, официально именовавшийся «божьей милостью королем Польским, великим князем Литовским, Русским, Прусским, Мазовецким, Жмудским, Киевским, Волынским, Подольским, Подлесским, Инфляндским, Смоленским, Северским и Черниговским», вступил на престол в период упадка феодально-крепостнической Речи Посполитой. Многие из его титулов звучали уже как анахронизмы, лишь напоминавшие о былом величии и государственной мощи державы, некогда спасшей Священную Римскую империю от турецкого ига. Упадок этот начался вскоре после славных побед короля-полководца Яна Собеского, заключившего в 1686 году договор о «вечном мире» и о военном союзе с Россией против Турции (в подготовке договора принял участие один из предков Михала Клеофаса Огиньского, скрепивший также своею подписью акт отречения от престола короля Яна Казимежа). Через десять лет после этого Собеский скончался, а затем начался тревож-

ный «саксонский период» в истории Польши, оказавшейся связанной личной унией с Саксонией вследствие избрания на польский престол курфюрстов саксонских Августа II и Августа III. Тридцатилетнее (1733—1763) правление последнего короля из саксонской династии ознаменовалось угрожающим упадком государственности Речи Посполитой. «Страна стояла перед катастрофой, но эта очевидная для всех современников перспектива не смущала польских магнатов, уже давно выродившихся в паразитическую клику, враждебную интересам народа. Польские магнаты и шляхта не только не пытались в описываемое время предотвратить грозящую Польше национальную катастрофу — они сами толкали к ней страну», — отмечают советские историки¹.

Польские историки, в свою очередь, указывают, что в военном отношении Польша была беззащитной перед своими соседями (численность русской армии достигала в середине XVIII века примерно 300 тысяч человек, австрийской — столько же, а прусской около 200 тысяч, тогда как вооруженные силы Польши насчитывали тогда 12—16 тысяч человек). Все историки единодушно подчеркивают, что еще Петр I отверг мысль о разделе Польши и что в Петербурге даже существовал план передачи Польше (в обмен на часть белорусской территории) восточнопрусских земель, отнятых у ее злейшего врага Фридриха II, не перестававшего думать о захвате не только саксонских, но и исконно польских земель². Правда, Петр III поторопился заключить мир с Фридрихом II, но тогда, когда Анджей Огиньский вручал свои верительные грамоты Екатерине II, уже существовал проект включения Речи Посполитой в разработанную Никитой Паниным «северную систему», предусмат-

¹ История Польши в трех томах, т. 1, изд. 2-е. М., 1956, с. 335.

² *Historia Polski*, t. 2, cz. 1. Warszawa, 1958, s. 35—36.

ривающую укрепление связей Петербурга с Варшавой и Стокгольмом.

В наши задачи не входит рассмотрение всей сложной политической игры, которая велась вокруг Речи Посполитой. Необходимо, однако, напомнить, что в игре этой активное участие принимали и представители магнатошляхетской верхушки страны, которые вступали в переговоры с иностранными государствами, подготовляли вооруженные перевороты и ожесточенно подавляли освободительное движение, неудержимо развивавшееся на всей территории Речи Посполитой. В первые годы правления Станислава Августа классовая солидарность польских, литовских, украинских и белорусских крестьян проявлялась с нарастающей силой, и правительству приходилось считаться не только с нависавшей над страной военной угрозой. Волны восстаний также расшатывали и ослабляли ветхие феодальные устои крепостнического государства.

Зная все это, мы не можем не остановиться на некоторых особенностях той атмосферы, в которой воспитывался Михал Клеофас Огиньский. Видимо, Жан Ролей сыграл очень большую роль в формировании его характера, но трудно все же представить себе, что отец и мать мальчика ничего не знали о тех моральных принципах, которые старался внушить ему его наставник. Вероятно, особое внимание биографов Огиньского, в особенности непредубежденных и не старающихся видеть в нем только аристократа, должен привлечь один из эпизодов, рассказанный им в своей автобиографии. Однажды, раскпризначившись, мальчик ударил одного из слуг своего отца. Узнав об этом, Ролей созвал всех остальных слуг и велел маленькому графу в их присутствии стать на колени перед тем, кого он ударил, поцеловать ему ноги и попросить прощения. Как вспоминает Михал Клеофас, он выполнил распоряжение своего наставника и потом долго плакал, — но не из-за того, что испытал чувство

унижения, а потому, что после беседы с Ролеем начал стыдиться своего проступка. Так как автобиография Огиньского писалась по меньшей мере через полвека после этого происшествия, то можно себе представить, как оно врезалось в память автора «Прощания с родиной». Нет, Жан Ролей ни в чем не был похож на «маркиза» Дамона...

Вскоре после возвращения Юзефы из Вены к ней был приглашен преподаватель музыки. То был Юзеф Козловский (1757—1831), которому тогда исполнилось 18 лет. Судя по сведениям, содержащимся в этой биографической заметке Огиньского, Козловский появился в Гузове в 1775 году. Эта дата, казалось бы, гораздо лучше согласуется с датой возвращения Юзефы из монастыря, чем другая, которая могла бы быть основана на автобиографии Огиньского, где он называет Козловского «шестнадцатилетним профессором». Но, с другой стороны, известно, что Козловский был старше Огиньского не на 10, а на 8 лет, между тем в автобиографии говорится, что Михалу Клеофасу было «не более восьми лет», когда он начал заниматься музыкой. Следовательно, можно предположить, что Козловский был приглашен в Гузов уже в 1773 году. Так или иначе, занятия начались по просьбе мальчика, присутствовавшего при первых уроках, которые Козловский дал его сестре.

Уже в этом раннем возрасте Михал Клеофас почувствовал непреодолимое влечение к «искусству дивному». Он брал уроки игры на скрипке сперва у знаменитого хорватского скрипача Ярновича, или, как его называли в некоторых славянских странах, Жерновика (он был известен также под итальянизированным именем Джованни Мане Джьорновикки), затем у Виотти, Кампанелли, Ляфона и Байо. Но больше всего дали Огиньскому все же занятия с Козловским, с которым у него постепенно установились теплые, дружеские отношения,

продолжавшиеся и во время встреч композиторов в Варшаве, Петербурге и в литовских поместьях Огиньского. Итак, судьба послала маленькому Михалу Клеофасу заботливых и чутких воспитателей, о которых он до конца своих дней хранил благодарное воспоминание.

Важно подчеркнуть, что именно Козловский, талантливый варшавский композитор, дирижер и органист, сыграл решающую роль в формировании творческого облика Огиньского. Думается, что это еще один очень важный штрих, до сих пор очень мало изученной истории варшавской школы на рубеже XVIII и XIX столетий.

К сожалению, мы почти не располагаем сведениями о польском периоде жизни и творчества Козловского. Известно только, что он был певчим, а некоторое время и органистом кафедрального собора св. Яна в Варшаве, служил скрипачом в оркестре воеводы Стемпковского в Лабуне, в 1786 году поступил в русскую армию, сражался в рядах Кинбурнского драгунского полка и состоял адъютантом князя Долгорукого. В 1790 году он был приглашен Потемкиным-Таврическим в Петербург, где создал многочисленные произведения, в том числе упоминаемый у Пушкина хоровой полонез «Гром победы, раздавайся», долгое время исполнявшийся в качестве русского национального гимна¹. Хоры Козловского, его многочисленные песни и фортепианные сочинения, «Реквием», впервые прозвучавший на похоронах Станислава Августа в Петербурге, и музыкально-сценические произведения свидетельствуют не только о выдающемся даровании композитора, но и о его мастерстве. Но под чьим руководством приобретал это мастер-

¹ О русском периоде жизни и творчества Козловского см.: Прокофьев В. Осип Антонович Козловский и его «Российские песни». — В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927. Асафьев Б. Памятка о Козловском. Там же. Левашева О. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.

ство Козловский, какой варшавский музыкант был его учителем, — этого мы не знаем. Ничего не пишет об этом и Огиньский...

Есть основания предполагать, что развитию музыкального дарования будущего композитора содействовало знакомство с самыми разнообразными произведениями, исполнявшимися как в зарубежных городах, которые он посещал с родными, так и при дворе его родственника — великого гетмана литовского, князя Михала Казимежа Огиньского (1728—1800)¹. Вместе с отцом юный Михал Клеофас не раз бывал в литовской резиденции гетмана — Слониме, а также в Седльцах (на восток от Варшавы), где во дворце Огиньских, сохранившемся до наших дней, ставились оперы и балеты, звучали оркестровые и камерные произведения.

Знаменитый польский историк, поэт и общественно-политический деятель Юльян Урсын Немцевич (1757—1841) в своих воспоминаниях пишет о слонимском дворце: «Гетман содержал польских актеров (*komediantów*) и итальянскую труппу... Польские актеры, выбранные из числа крестьян и крестьянок гетмана, играли пьесы, сочиненные или переведенные гетманом либо его придворными. Гетман сам писал музыку на сочиненные им либретто, ибо хорошо владел этим искусством; играл на многих инструментах и был изобретателем педалей для арфы, как об этом сказано в энциклопедии. Любил аллегорические пьесы; однажды поставил он свою маленькую оперу, в которой был персонаж, изображавший разум»².

¹ Сведения о Михале Казимеже Огиньском, основанные преимущественно на архивных данных, собраны в кн.: Ciechanowiecki A. *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Slonim*. Köln — Graz, 1961.

² Niemcewicz J. U. *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, Warszawa, 1957, s. 114.

В карнавалыные дни 1771 г. в Слониме была поставлена комическая опера «Изменившийся философ», текст которой (изданный в том же году в Вильне), а по всей вероятности, и музыку (к сожалению, до нас не дошедшую) написал гетман Огиньский, с гордостью говоривший Немцевичу, что только он и Руссо сами сочиняют музыку на свои тексты¹. «Изменившийся философ» — первая из известных нам польских опер. Через 15 лет после ее премьеры в седлецком дворце гетмана была поставлена его трехактная опера «Цыгане» на текст поэта Францишка Дионизия Князьнина (1750—1807)².

Михал Клеофас Огиньский мог почерпнуть много впечатлений, бывая в Слониме и Седльцах у своего дяди, тратившего огромные деньги на оперные и драматические спектакли, концерты и домашнее музицирование, к которому постоянно привлекались, помимо членов капеллы гетмана, его родные и друзья. Существует предположение, что уже в юношеские годы проявилось не только музыкальное, но и литературное дарование Михала Клеофаса, и что, возможно, он принимал участие в сочинении некоторых пьес, вошедших в изданный в Варшаве в 1788 г. сборник «Сказки и не сказки». В это же собрание сочинений «слонимского гражданина» («*Wajki i niebajki, przez obywatela Słonimskiego parisane*») включена и драма «Елисейские поля», музыку к которой, по всей вероятности, написал гетман.

Мы не можем составить себе полного представления о характере творчества Михала Казимежа Огиньского как композитора, хотя трудно, видимо, сомневаться в том, что он обладал достаточно обширными профессиональными навыками. Мы знаем, что его театры были

¹ Niemcewicz J. U. Указ. соч., с. 115.

² К несложному сюжету этой пьесы (похищение цыганкой двух детей из польского села и возвращение их родителям после нескольких лет кочевой жизни) обращались впоследствии многие польские композиторы, в том числе Францишек Лессель и Монюшко.

оборудованы по последнему слову сценической техники того времени, обслуживались специально подобранным вспомогательным персоналом, а в Слониме была организована типография, в которой печатались либретто на польском и итальянском языках. Некоторые из этих изданий дошли до нас.

Помимо этого «по велению ясновельможного пана Михала Огиньского, великого гетмана литовского и кавалера многих орденов», с французского языка переводились на польский, ставились в его придворных театрах и печатались в Слониме и Варшаве (у французского типографа Дюфура¹) драматические произведения Вольтера.

О значении придворного театра гетмана в развитии не только оперы польской, но и балета, свидетельствует то обстоятельство, что у Огиньского служил в качестве балетмейстера поляк Францишек Шлянцовский, занимавшийся исполнительской деятельностью, хореографическими композициями и воспитанием молодых танцовщиков и танцовщиц. В «Краткой хронике польского театра», опубликованной в 1814 г. Анджеем Залевским в «Ежегоднике варшавского национального театра», говорится, что в 1788 г. варшавский «балет пополнился танцорами — уроженцами Слонима, из придворного театра великого гетмана литовского Огиньского, где существовала также труппа польских актеров»².

Мы остановились так подробно на всем этом потому, что в музыкально-театральной и литературной жизни гетманского двора, который, так же как и двор князей Чарторыхских в Пулавах, был одним из центров поль-

¹ Тот же Дефур печатал и итальянские оперные либретто «per ordine di S. E. il Co. Michiele Oginski, Gran Generale di Lituania e Cavaliere di più ordini etc...», как было указано на титульных листах.

² См., например: Bernacki L. Teatr, dramati muzyka za Stanisława Augusta, t. 2. Lwów, 1925, s. 197.

ской культуры в эпоху Просвещения, деятельное участие, вероятно, принимал Михал Клеофас Огиньский. Этим объясняется, в частности, то, что некоторые польские исследователи приписывали ему авторство музыки и даже текста «Елисейских полей», тогда как авторство некоторых его полонезов ошибочно приписывалось гетману, хотя в настоящее время материалы, сохранившиеся в архиве композитора, позволяют решительно отвергнуть такое предположение. Вполне возможно, однако, что исполнявшиеся гетманом в переложении для скрипки и фортепиано полонезы его племянника были транскрипциями, сделанными Михалом Казимежем Огиньским, который, как мы знаем, хорошо играл на скрипке и даже брал уроки у Дж. Б. Виотти в начале 80-х годов XVIII века, когда прославленный итальянский виртуоз выступал в Варшаве при дворе короля Станислава Августа.

В Варшаве Михал Клеофас брал уроки танцев, математики и каллиграфии, совершенствовался в немецком и романских языках, изучал античных авторов: Платона, Квинта Курция, Цицерона, Полибия, Саллюстия, Тацита, Вергилия, Горация, Овидия, Катулла, Тибулла, Ювенала, Персия. Уже в отроческие годы Михал Клеофас испытывал радость от чтения их творений, от торжественного звучания «медной латыни», которая помогала ему усваивать итальянский язык и приближала к постижению Данте.

О «Божественной комедии» и ее творце — «центральном человеке мира», как называли иногда великого флорентийца, рассказывал мальчику воспитатель его сводного брата Феликса Лубеньского, королевский библиотекарь Ян (Джованни) Альбертранди (1731—1808). Именно он привил юному Михалу Клеофасу любовь к истории, знакомил его с нумизматикой и учил вглядываться в прошлое, воспринимать его образы и культуру. Итак, сын воеводы трокского получал блестящее, раз-

ностороннее образование под руководством умных и опытных наставников, которые радовались его успехам, одаренности и благородной пытливости. К тому времени, когда Михал Клеофас потерял отца, он свободно говорил уже на нескольких языках, хорошо рисовал, писал стихи, играл на скрипке и клавире, отличался начитанностью и прекрасно знал историю Европы, в особенности своей родины, будущее которой все более и более тревожило его.

Первый раздел Речи Посполитой, уменьшивший территорию и население страны примерно на одну треть, был оформлен вынужденным законодательным актом сейма в сентябре 1773 года, то есть тогда, когда Огиньскому исполнилось восемь лет. Этот раздел, инициатором которого была Пруссия, захватившая, в частности, польское Поморье (к России отошли восточнобелорусские и латышские земли, а к Австрии — воеводства Русское и Бэлзское), еще более усилил стремление польской общественности к укреплению внешнеполитического положения страны и к принятию как можно более срочных мер для ликвидации внутренней разрухи, губельно отражавшейся на этом положении. Созывавшиеся в семидесятых годах XVIII века сеймы рассматривали многочисленные проекты нового государственного устройства страны, централизации власти, уничтожения магнато-шляхетской анархии, улучшения положения немущих классов, но даже те немногие реформы, которые были приняты в то время, польские историки справедливо называют половинчатыми¹. Более радикальные меры, предлагавшиеся, например, в так называемом «Кодексе Замойского», подготовленном комиссией под председательством бывшего великого канцлера коронного Анджея Замойского, отвергались шляхтой, упорно стремившейся сохранить феодальный строй. Анахронизм

¹ Historia Polski, t. 2, cz. 1, s. 233.

этого строя становился все более и более очевидным для передовых кругов польской и литовской общественности. Нелишне напомнить в связи с этим, что неограниченная власть (*absolutum dominium*) панов над крестьянами на протяжении нескольких столетий проявлялась в таких диких формах, которые порождали одну волну восстаний за другой. Уже духовник Зыгмунта III, иезуит Петр Скарга (1536—1612), в одной из своих знаменитых «Сеймовых проповедей» упрекал шляхту в том, что она обращается с крестьянами, «как мельничный жернов с зернами». Именно попытка ограничить панский произвол вызвала наибольшую ярость панов-можновладцев, и сейм 1780 года отверг «Кодекс Замоиского», за который был подан только один голос...¹

¹ В кулуарных интригах против этого во многих отношениях прогрессивного документа принял участие, по прямому указанию римской курии, папский нунций Джованни Андреа Аркетти, особенно встревоженный параграфом десятым четвертого раздела кодекса, требовавшим, чтобы распоряжения Ватикана не имели силы до утверждения их правительством Речи Посполитой.

Глава вторая

НАЧАЛО ПОЛИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. ПЕРВЫЕ ПОЛОНЕЗЫ

Насколько мы можем судить, Огиньский уже в юности привлек внимание польских общественно-политических деятелей и интеллигенции как разносторонне образованный человек и настоящий патриот. Во дворце Огиньских в Варшаве (на том месте, где стоял этот дворец, в настоящее время находится отель «Европейский») собиралось многочисленное общество, и, еще будучи юношей, Михал Клеофас имел возможность встречаться со многими представителями эпохи Просвещения и обсуждать с ними проблемы не только культурного, но и политического развития страны. Девятнадцатилетним юношей он был избран депутатом сейма, в состав которого он вновь вошел через два года.

В «Мемуарах о Польше и поляках, начиная с 1788 и до конца 1815 года» Михал Клеофас Огиньский приводит свой «формулярный список» в следующем виде: «Депутат сейма, член департамента финансов¹, чрезвычайный посол в Голландии, Посланник с особой миссией в Англии, Министр финансов (великий подскарбий)

¹ Созданный решением сейма в 1775 году «Постоянный совет» при короле состоял из 36 членов (18 сенаторов и 18 депутатов сейма) и делился на департаменты: иностранных дел, полиции, военный (фактически подчинявшийся военной канцелярии короля), юстиции и финансов. Именно в последний и вошел юный Михал Клеофас после избрания в сейм. Но деятельность этого департамента сильно усложнялась из-за упоминавшегося уже раздельного управления землями Короны и Литвы.

Литвы, солдат в эпоху Польской революции, представитель польских патриотов в Константинополе и Париже и, после отставки, сенатор». Однако, попав благодаря своей компетентности в экономических вопросах в финансовый департамент, Огиньский принимал самое непосредственное, хотя и не официальное, участие в деятельности Комиссии национального образования (*Komisji Edukacji Narodowej*), которая была организована по постановлению сейма 1773 года и, как справедливо подчеркивают польские историки, явилась первым в Европе министерством образования¹. Незадолго до решения сейма о создании этой комиссии, в том же 1773 году, папа Климент XIV Ганганелли буллой «*Dominus ac redemptor*» («Господь и искупитель») объявил о ликвидации ордена иезуитов, располагавшего громадными средствами во многих странах, в том числе и в Польше, где было свыше 600 иезуитских монастырей и коллегий. Правительство Речи Посполитой, несмотря на протест папского нунция в Варшаве, обратило эти средства почти целиком на нужды народного образования, передав их в фонд Эдукационной комиссии, получившей, благодаря этому, возможность создать в стране обширную сеть школ, которыми руководили уже не духовные, а светские власти. То было, вне всякого сомнения, наиболее значительное достижение передовой польской общественности той эпохи, которая по справедливости называется эпохой Просвещения.

Этот период характеризуется культурно-национальным подъемом в Польше, начавшимся уже в середине XVIII века и продолжавшимся даже в годы самых тяжелых испытаний, выпавших тогда на долю многостра-

¹ О деятельности этой комиссии см.: *Komisja Edukacji Narodowej. Zebr. i oprac. Stanisław Tunc. Wrocław, 1954.* В 1901—1915 годах Теодор Вежбовский издал в Варшаве двадцать один том материалов под общим названием «*Komisja Edukacji Narodowej i jej szkoły w Koronie. 1773—1793.*»

дального польского народа. Нет сомнения, что испытания эти сплотили ряды польских патриотов, искавших пути для спасения и возвеличения своей родины. К числу таких патриотов принадлежал и Огиньский. Но далеко не сразу он начал понимать бесплодность той дипломатической игры, в которую вовлекал его последний король, наградивший его уже в 1788 году орденом Белого орла, а в следующем году намеревавшийся послать Огиньского в Константинополь, Англию и Швецию с дипломатическими поручениями. Уклонившись от них, Огиньский дал, однако, согласие на поездку в Голландию, чтобы принять участие в работе над созревшим тогда в Варшаве планом. В основе его лежали тенденции, высмеянные незадолго до этого в анонимном памфлете «Попугай», изданном в той же Варшаве большим тиражом. Как это ни парадоксально, автором памфлета был сам Огиньский, что явствует из его собственноручной пометки, обнаруженной нами на рукописи памфлета.

Дело в том, что в восьмидесятые годы часть политических деятелей Речи Посполитой начала склоняться к союзу с Пруссией, полагая, что таким путем можно будет добиться полной независимости от петербургского двора, посол которого в Варшаве продолжал оказывать влияние на польское правительство. Ориентация на Пруссию, а затем и на Англию усилилась после неудачных переговоров Станислава Августа с Екатериной II, причем сторонники этой ориентации выступали против короля и его партии, к которой принадлежал Огиньский. Поэтому в своем памфлете, появившемся в 1788 году, то есть тогда, когда открылся так называемый Четырехлетний сейм, он предостерегал своих соотечественников от шагов, которые могли бы «от меньшей опасности привести к большей». Тем временем, однако, созревает план польско-пруско-английско-голландского союза, прусский посланник Бухгольц, выступая на сейме, призывает Речь Посполитую к дружбе и союзу с Пруссией,

и далеко не все депутаты сейма остаются безучастными к этим призывам, не отдавая, видимо, себе отчета в истинных намерениях прусского короля. Более того, Фридрих Вильгельм II подписывает декларацию, в которой отказывается от какого бы то ни было вмешательства в дела Речи Посполитой и даже обязуется в случае надобности защищать ее. Какова цена была этим обязательствам, вскоре показал второй раздел Польши, когда Пруссия захватила значительную часть ее исконных земель. Стремясь подорвать могущество России, прусский король дает указание своим представителям в Константинополе подписать в начале 1790 года договор, содержащий обязательство Пруссии напасть на Россию. Вскоре после этого Фридрих Вильгельм подписывает польско-прусский «оборонительный» договор и... отказывается ратифицировать константинопольское соглашение. В этой сложной и запутанной обстановке Огинский дает согласие выехать в Голландию, а затем в Англию, но, видимо, не для того чтобы содействовать подписанию четырехстороннего договора, который, разумеется, был бы победой прусской дипломатии, а для того, чтобы по возможности определить отношение обеих западных держав к его родине. Быть может, принятие на себя такой миссии свидетельствует о самоуверенности двадцатипятилетнего дипломата. Дальнейшее показало, однако, насколько проницательным оказался он, выполняя эту миссию, и с каким достоинством держался во всех странах, где представлял свою родину и преданно служил ей.

В Гаагу Огинский прибыл в июле 1790 года. Пробыл он в Голландии около полугода. 10 декабря он уже был в Кале, где впервые услышал французские революционные песни, на следующий день — в Дувре и через 18 часов — в Лондоне. Там, раскрыв утренние газеты, он прочитал, что «граф Огинский, направленный с чрезвычайно важной миссией к лондонскому двору королем и

республикой Польши, потерпел с женой и семьей кораблекрушение во время переезда из Кале в Дувр, и никто из них не спасся». То была первая легенда о смерти Михала Клеофаса Огиньского, которому затем не раз суждено было читать сообщения о своей гибели. Приведенную цитату мы находим в датированном 15 декабря его письме к Проту Потоцкому, облик которого запечатлел Джузеппе Грасси, создавший знаменитый портрет и самого Огиньского, ныне украшающий краковские Сукенницы.

Польша постепенно вступала на путь капиталистического развития, и Огиньский, имевший значительный опыт в финансовых операциях (этим объясняется и то, что он был назначен на пост литовского великого подскарбия, т. е. государственного казначея), писал своему сводному брату, ставшему одним из крупнейших финансовых деятелей Речи Посполитой и представителем банкирского дома Потоцких, не только о своем путешествии, но и о сделках, заключавшихся им в Лондоне. Не лишено интереса и то, что на картине неизвестного художника, ныне находящейся в Варшавском национальном музее, изображен, по мнению академика Станислава Лоренца, склонившийся над счетной книгой банкир, присутствовавший на парадном приеме Михала Клеофаса и его жены, устроенном вскоре по прибытии их в Лондон.

Как в Голландии, так и в Англии посол Станислава Августа был принят с подобающими ему почестями. В Лондоне он был представлен премьер-министру Уильяму Питту, получил приглашение ко двору и аудиенцию у Георга III, который задал Огиньскому три вопроса: поляк ли он, женат ли он, и собирается ли он «вскоре побывать в Варшаве, где, как я слышал, много развлекаются». Об этом разговоре с королем Огиньский пишет с нескрываемой иронией, упоминая далее и о своих беседах с Питтом, отчет о которых, как он указывает, будет

послан в Варшаву лишь после зашифровки документа¹. В парламенте Огиньский встречался с противником Питта, известным историком, возглавлявшим тогда партию вигов, Чарлзом Джеймсом Фоксом, а также прославленным драматургом Ричардом Бринсли Шериданом, блиставшим своим красноречием. С Шериданом Огиньский имел и частные беседы. Чтобы подчеркнуть особое внимание к послу Речи Посполитой, его посадили в парламенте рядом с архиепископом Кентерберийским. Но, видимо, молодой дипломат знал цену всем этим знакам внимания, не подкрепленным никакими конкретными обязательствами. В феврале 1791 года Огиньский покинул Англию, направился во Францию, оттуда в Голландию и, побывав по дороге в Берлине, вернулся в марте в Варшаву. В том же году сейм отказался подписать четырехсторонний договор, наиболее реальными параграфами его были те, которые предусматривали отход ряда польских земель к Пруссии. Даже не располагая официальными отчетами Огиньского, можно смело утверждать, что он понимал, насколько эфемерны надежды на «союзников» Польши, намечавшихся в проекте этого договора.

Мемуары и, в особенности, неопубликованные пока письма Огиньского содержат чрезвычайно важные данные, которые позволяют составить себе представление о том, как формировался его облик не только как государственного деятеля, но и как деятеля культуры. В Голландии он изучает хранящиеся там сокровища живописи и цветы, которыми славится страна, а на обратном

¹ Копии писем к разным лицам, сохранившиеся в архиве Огиньского, изобилуют купюрами, сделанными переписчиком по его указанию, а имена адресатов часто заменены инициалами. Можно предположить, что цитируемое письмо, датированное 25 декабря 1790 года, адресовано сводному брату композитора Феликсу Лубеньскому, инициалы которого расшифровываются так: «à M[onsieur] L[e] C[omte] F[elix] L[ubienski] à Varsovie».

пути посещает тот дом в Роттердаме, где родился автор «Похвалы глупости». В Лондоне он проводит долгие часы в Британском музее и Вестминстерском аббатстве. И всюду, где бы ни был Огиньский, как бы сложна ни была окружавшая его политическая обстановка, даже если ему грозила смерть, книги и произведения искусства неизменно увлекают его. Основные интересы его постепенно сосредоточиваются в двух областях культуры — истории и музыке. Есть все основания полагать, что уже в девяностые годы XVIII века Огиньский задумал ряд исторических трудов и начал собирать материалы (о них мы будем говорить в дальнейшем). Именно к началу девяностых годов относятся и первые полонезы Огиньского, которым, видимо, предшествовали более ранние композиционные опыты. Вероятнее всего, к тому времени, когда композитор вернулся из поездки в Голландию и Англию, относится первый, к сожалению, не дошедший до нас, полонез Огиньского. О первом полонезе композитор вспоминал во Флоренции в 1828 году, рассказывая о своем втором опыте в этом жанре.

«Осенью 1792 года, следовательно, более тридцати пяти лет тому назад, я сочинил, вернее сымпровизировал, этот полонез в Варшаве в тот момент, когда я впервые испытывал чувство воображаемой любви, которое продолжалось недолго, но было тихим, спокойным и счастливым. Этот полонез был вторым. Первый, си-бемоль-мажорный, пользовался большим успехом в варшавском обществе, так как в нем находили простоту и вкус. Достоинством этого полонеза была также его краткость: его размер не превышал двадцати тактов, включая трио. Отмечали также, что я нашел способ завершать каждую часть полонеза и трио фразой, отличной от тех, которые применялись до того времени; это привело к исчезновению всегда однообразного повторения двух последних тактов, которые предшествовали репризе каждой части.

Мой второй полонез, фа-мажорный с трио в фа миноре, произвел еще большее впечатление; и с тех пор предсказывали, что я совершу большую реформу в развитии модуляций в полонезах, которые до того времени применялись в нашей стране только как танцы общества, и что они могут, сохраняя свой национальный характер, сочетать в себе напевность, выразительность, вкус и чувство».

Есть все основания полагать, что слово «модуляции» применено здесь не в качестве специального термина, относящегося только к сфере гармонии, а в более широком смысле, вполне допускаемом французской лексикой, и что здесь речь идет вообще о развитии музыкальных мыслей и образов, о постепенно созревавших приемах поэтического обогащения полонезного жанра.

В одной из следующих глав мы попытаемся дать характеристику этих приемов, которые делались все более и более разнообразными по мере того, как расширялся круг музыкальных образов, создававшихся Огиньским. Отметим пока, что уже второй его полонез свидетельствует о наличии профессиональных навыков, а не только мелодического дарования и гармонического чутья. И, судя по всему, Огиньский придавал серьезное значение приобретению этих навыков, посвящая много времени музицированию и изучению произведений великих композиторов, в частности Гайдна и Моцарта. Обоих мастеров Огиньский, по его словам, видел в Вене, где он бывал не раз.

Вскоре после возвращения из описанной нами поездки по Европе Огиньский пригласил к себе на службу славившегося своими импровизациями венского пианиста и композитора Йозефа Вельфля (1773—1812), ученика Леопольда Моцарта. Вельфль состоял при дворе Огиньского пятнадцать месяцев, участвуя в исполнении произведений венских классиков, некоторых итальянских композиторов, а также собственных сочинений и выступ-

пал в качестве солиста. Во время выступлений он нередко импровизировал на темы, задававшиеся хозяином дома и его гостями. В 1792 году Огиньский вынужден был расстаться с Вельфлем, который вернулся в Вену, а последующие годы провел в скитаниях по Европе. В жизни же Огиньского начинался новый период, события которого отвлекали его от «искусства дивного».

3 мая 1791 года Четырехлетний сейм почти единогласно принял новую конституцию. Хотя она и не изменяла господствующего положения шляхты в стране, все же, как отмечают советские историки, была «выдающимся прогрессивным актом борьбы за национальную независимость польского народа»¹. Прогрессивность этого документа заключается в изменении государственного строя Речи Посполитой. Магнаты, хотя и продолжали оставаться владельцами огромных богатств и территорий, несколько ограничивались в правах. А как известно, общественно-политическая мысль польского Просвещения считала магнатов виновниками упадка страны.

«Именно магнаты-олигархи губят Польшу... Они совершенно уничтожили в умах поляков представление о правосудии... В той стране, где закон служит орудием порока, республика граждан превращается в республику грабителей, предателей, клятвопреступников и наемников», — писал знаменитый польский ученый Станислав Сташиц (1755—1826) в своем сочинении «Предостережения Польше». Анализируя положение, создавшееся в стране, он приходил к выводу, что «магнаты довели возлюбленное отечество до упадка, слабости и презрения»². С такой оценкой положения Речи Посполитой перекликаются и слова, содержащиеся в «Последнем

¹ История Польши в трех томах, т. 1, с. 400.

² Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей, т. 1. М., 1956, с. 147—148.

предостережении Польше» другого философа-просветителя Гуго Коллонтая (1750—1812): «Нет ничего более ужасного, чем состояние нации, обнаруживающей, что она гибнет и теряет свое имя»¹. Оба сочинения — Сташица и Коллонтая — появились в 1790 году, и нет сомнения, что содержащиеся в них обличения и патриотические призывы сыграли свою роль в подготовке и принятии Конституции 3 мая.

Несмотря на то что новая конституция, ссылаясь на Казимежа Великого, Ягелло и других польских королей, торжественно подтверждала во втором разделе «права, статусы и привилегии», дарованные ими шляхте, все же реакционные магнато-шляхетские круги Речи Посполитой, так же как и правители соседних стран, усмотрели в новой конституции «распространение революционной заразы», отголоски идей французской революции. Это ужаснуло и Габсбургов, и прусского короля, и русскую императрицу, уже летом 1792 года порвавшую дипломатические отношения с Францией. А совсем незадолго до того группа магнатов Речи Посполитой, получив поддержку в Петербурге, открыто выступила против Конституции 3 мая, провозгласив в местечке Тарговице акт об отмене конституции. Царское правительство оказало вооруженную поддержку Тарговицкой конференции, к которой вскоре присоединился сам король, приказав польской армии прекратить сопротивление и предав тем самым родину. Литовские магнаты примкнули к «тарговичанам». Имена противников конфедерации, в том числе и Огиньского, были конфискованы сборищем «грабителей, предателей, клятвопреступников и наемников», — эти слова Сташица, цитировавшиеся уже нами, невольно вспоминаются когда нужно дать характеристику деятельности «тарговичан».

¹ Избранные произведения прогрессивных польских мыслителей, т. 1, с. 333.

Прусский король и русская императрица, войска которой заняли Варшаву, обсуждали вопрос об аннексии восточных и западных земель Речи Посполитой, к границам которой уже приближалась прусская армия, чтобы участвовать в совершении уже предрешенного вопроса о втором разделе Польши. Еще до того как 13 января 1793 года Россия и Пруссия подписали акт раздела, Огиньский выехал в Петербург, чтобы попытаться снять секвестр со своего имущества, зная, что в русской столице на польских магнатов смотрели как на своих союзников в борьбе с нараставшим в Европе революционным движением. Тот перелом, который вскоре превратил его в «солдата революции», тогда еще не произошел в сознании Огиньского.

Говоря о причинах катастрофы, постигшей Польшу в 1792 году, советские историки указывают: «Новый раздел Речи Посполитой должен был оплатить участие Пруссии в подавлении французской революции... Только опираясь на революционный подъем народных масс, только призвав к оружию крепостное крестьянство и городские массы, можно было спасти в этот момент страну от иностранного порабощения. Борьба за национальную независимость при этом неизбежно должна была перерасти в аграрную революцию, в крестьянскую войну. В Речи Посполитой не оказалось такой политической силы, которая смогла бы возглавить революционное выступление народных масс. Господствующий класс Речи Посполитой на это пойти не мог. Он боялся своего народа больше, чем иноземных войск. Перспектива революции пугала не только русский царизм и прусских помещиков, не только открыто реакционные силы в самой Речи Посполитой, но и руководство патриотов»¹.

Уже во время первого путешествия в Петербург на Огиньского произвели сильное впечатление достижения

¹ История Польши в трех томах, т. 1, с. 401—402.

русской культуры в самых различных областях. «Какой город, мой дорогой друг! После того, как я видел Лондон, Берлин, Дрезден и Вену, я все же был совершенно ошеломлен, проезжая в карете по широким улицам этой столицы, которая сто лет тому назад еще не существовала», — писал Огиньский жене 3 января 1793 года.

Он посетил театры, оценил искусство русских певцов и драматических актеров, побывал на «Начальном управлении Олега», похвалил оркестр и отметил, что им «хорошо дирижируют». При дворе Екатерины II Огиньский с наслаждением слушал игру выдающегося арфиста Лодовико (Луи) Кардона (1747—1805) и обрусевшего скрипача Фердинанда Тица (Дица), игравшего также на виоль д'амуре. Зато с большим неодобрением отозвался он о «шарлатанстве» барона Эрнеста Ваньчуры, который потешал титулованных слушателей, «исполняя различные пассажи на фортепиано подбородком, носом, тыльной стороной ладони и даже локтями». Огиньский добавляет, что мог бы сообщить и многое другое, «но благоразумие заставляет меня молчать».

Впрочем, ничто, даже благоволение Платона Зубова, по милостивому распоряжению которого был снят секвестр с земель Огиньского, не помешало ему с убийственной иронией описать, какой роскошью и раболепным подобострастием был окружен при дворе этот всеильный фаворит императрицы. А ведь в Варшаве Огиньский не раз принимал участие в торжествах, ежегодно устраивавшихся в день именин императрицы ее прежним любовником — Станиславом Августом Понятовским, возведенным ею на польский трон после очередного «бескоролья».

И, видимо, о многом раздумывал Огиньский в последние месяцы, близко сойдясь в Вильне с Ясиньским и другими патриотами, когда он занимал высокий пост великого подскарбия (государственного казначея) Лит-

вы, входившей тогда в состав Речи Посполитой. Весной 1794 года он примкнул к Тадеушу Косьцюшко, поднявшему знамя борьбы за независимость Польши (восстание в Вильне началось в ночь с 22 на 23 апреля), и заявил Национальному совету¹, что «приносит в дар Родине свое имущество, труд и жизнь». Передав все дела и значительную часть своих личных средств Национальному совету, он вошел в состав совета в качестве «виленского делегата». Огиньский поставил об этом в известность жену, адресуя ей письма как «гражданке Изабелле Огиньской» и скрепляя их, так же как и другие документы, печатью, на которой древний княжеский герб (herb Wrona) был заменен щитом с девизом «Свобода, постоянство, независимость». В одном из писем к жене он просил ее соблюдать экономию во всем, так как оставшиеся деньги были предназначены на содержание воинской части, сформированной и возглавлявшейся им. Огиньский принял участие в нескольких сражениях, и действия его были отмечены в бюллетенях, издававшихся революционным правительством².

¹ Протокол заседания Национального совета от 29 апреля 1794 года.

² «Bulletin National Hebdomadaire», 1794, № 12 (на с. 124 цитируется извлечение из донесения Огиньского от 17 августа).

Глава третья

СОЛДАТ РЕВОЛЮЦИИ

В 1794 году произошел резкий перелом не только в жизни и убеждениях композитора, но и в его творчестве. «Я сочинил марш для моего отряда стрелков со словами, написанными применительно к этой музыке, и с тех пор этот марш исполнялся во многих полках. Я писал также военные и патриотические песни, которые пользовались большим успехом, так как возбуждали храбрость, энергию и энтузиазм моих товарищей по оружию», — читаем мы в «Письмах о музыке».

Следовательно, Михал Клеофас Огиньский был первым автором польских революционных песен и маршей. К числу первых польских поэтов, воплощавших в своих стихотворениях образы народно-освободительной борьбы, принадлежал друг Огиньского, вождь виленской бедноты Якуб Ясиньский (1759—1794), произведенный Косцюшко в генералы и погибший во время штурма Праги (предместья Варшавы) царскими войсками.

Народ! Настало время не верить в чужие посулы:
В тебе самом — залог гибели или освобожденья,
Не гляди на то, что ты очутился в тяжких оковах,
Там, где народ говорил: «Хочу быть свободным» —
он всегда становился свободным.

Эти слова, взятые из знаменитого стихотворения Якуба Ясиньского «К народу» («Wiersz do Narodu»)¹,

¹ Приведенное четверостишие цитируется в дословном переводе. Польский текст стихотворения см. в кн.: *Poezja powstania Kościuszkowskiego*. Opracował Juliusz Novak-Dłużewski. Kielce, 1946, s. 5.

перекликаются со многими поэтическими и музыкальными произведениями того времени, причем польские исследователи указывают, что восстание 1794 года ознаменовалось расцветом народного песнетворчества. Это представляется вполне естественным, так как периоды народнопатриотического подъема и революционных выступлений всегда сопровождались расцветом творческих сил народов, поднимавшихся на борьбу с национальным и социальным гнетом. Вспомним хотя бы гуситские гимны, песни французской революции и польского восстания 1830—1831 годов!

До нас дошли лишь некоторые марши Огиньского. Что же касается его песен, возникших в этот период, то пока записей их обнаружить не удалось. Возможно, некоторые из них были уничтожены композитором.

Существует, однако, предположение, что именно Огиньский создал мелодию боевой песни «Еще Польша не погибла», ставшей впоследствии польским национальным гимном.

Польский музыковед Влодзимеж Позыняк, давно уже занимающийся творчеством Огиньского, посвятил вопросу об авторстве мелодии этого гимна специальное исследование, содержащее также обширную библиографию¹. Позыняк пришел к выводу, что Огиньского нельзя считать автором мелодии гимна. Однако не все аргументы автора можно признать достаточно убедительными.

Сам Огиньский не упоминает мелодии гимна в своих «Письмах о музыке», но это легко объясняется тем, что относятся они к 1828 году, то есть к периоду разгула николаевской реакции. (Ведь именно в этом году Огиньский сжег часть своих бумаг, хотя и жил в то время за границей.) Правда, в «Письмах о музыке» идет речь

¹ Do genezy polskiego hymnu narodowego. — «Śpiewak», XX N 2—3. Katowice, 1939.

и о восстании 1794 года, и об участии Огиньского в нем, — но то были факты общеизвестные, умалчивать о них не было никакой надобности, а к тому же прошлое могло быть предано забвению в силу того, что Огинский как «солдат революции» был амнистирован Александром I в самом начале царствования.

Но песня-гимн «Еще Польша не погибла» была даже в последние годы жизни Огиньского не прошлым, а настоящим. Исполнение ее преследовалось тайной полицией как царской России, так и прусской монархии и габсбургской империи. И предание гласности того факта, что автором этой «крамольной» песни был композитор, носивший тогда мундир сенатора Российской империи, было, конечно, сопряжено с очень большим риском для всей семьи Огиньского. По поводу замечания Позьняка, будто сам Огинский упоминает только о сочиненном им в 1794 году марше, следует заметить, что, помимо этого упоминания в «Письмах о музыке», существует еще датированное 28 апреля 1797 года письмо Огиньского генералу Яну Генрику Домбровскому (1755—1818), где прямо говорится: «Посылаю марш для польских легионов»¹.

Известно также, что летом (в июле или самое позднее в августе) того же 1797 года соратник Домбровского, поэт и публицист-патриот Юзеф Выбицкий (1747—1822) написал текст гимна «Еще Польша не погибла». Гимн этот стал боевой песней польских легионов, сформированных Домбровским в Ломбардии по указанию Наполеона, который обещал, что воины-патриоты, ставшие в ряды легионов, примут участие в освобождении своей родины.

Существует, правда, предположение, что Выбицкий сам положил на музыку сочиненный им текст или ис-

¹ «Przegląd historyczny», 1910, XI, s. 221.

пользовал какую-то уже существовавшую мелодию¹. Но не наводит ли сопоставление приведенных нами дат и цитат из писем Огиньского на мысль, что этой мелодией был именно его марш, полученный Выбицким непосредственно от своего ближайшего друга Домбровского? Конечно, мы не в состоянии решить вопрос, но все же вряд ли можно категорически отвергнуть предположение, что Михалу Клеофасу Огиньскому принадлежит честь создания мелодии польского национального гимна, близкой к некоторым народным мелодиям, как подчеркивают иногда биографы Огиньского.

Так или иначе, творческие устремления Огиньского в дни восстания 1794 года и после его подавления развиваются совсем в ином направлении, чем раньше. Напомним, что в начале ноября 1794 года, после штурма Праги, во время которого погиб Якуб Ясиньский, был подписан акт о капитуляции Варшавы, предусматривавший сдачу города, но не капитуляцию повстанческих войск. Командование ими в октябре принял генерал Томаш Вавжецкий (1753—1816), сменивший Косьцюшко, тяжело раненного и попавшего в плен во время битвы под Мацеёвицами. Начался отход вооруженных сил повстанцев к Кракову. Но уже вблизи Кельц, на пути к древней столице Польши, командовавший остатками армии Вавжецкий вынужден был распустить свое войско и вместе с Яном Килиньским² и другими руководителями восстания сдаться преследовавшим его частям царской армии.

¹ Chodźko L. Pologne Historique Littéraire, Monumentale et Pittoresque, v. I. Paris, 1855, p. 430. См. также вступительную статью Позыняка к собранию вокальных произведений Огиньского, выпущенному Польским музыкальным издательством в 1962 году.

² Мастер варшавского сапожного цеха Ян Килиньский (1760—1819), произведенный Косьцюшко в полковники, сформировал в польской столице первые отряды Национальной гвардии, в рядах которой сражался Миколай Шопен, отец великого композитора.

Огиньскому вместе с группой патриотов удалось добраться до Вены. В середине декабря он направился в Венецию. Из письма, посланного оттуда 20 декабря 1794 года, мы знаем, что он отказался подписать верно-подданныческое письмо императрице. Текст этого письма составил князь Н. В. Репнин, бывший царский посол в Варшаве, которому Екатерина II дала весьма деликатное поручение получить у руководителей восстания документы, свидетельствовавшие об их «чистосердечном раскаянии». Зато в начале 1795 года Репнину удалось добиться у последнего короля Речи Посполитой согласия на подписание акта отречения от престола. Церемония подписания акта состоялась в Гродно лишь 25 ноября, в тридцать первую годовщину коронации Станислава Августа. Через год после этой церемонии Екатерина II скончалась и Павел I вернул шпагу Косцюшко, освободил его и всех его соратников из заточения, а Мраморный дворец в Петербурге стал — правда, ненадолго — резиденцией Станислава Августа, в последние дни своей жизни заказавшего Юзефу Козловскому заупокойную мессу. Она впервые и прозвучала на похоронах последнего польского короля в 1798 году...¹.

Находясь в эмиграции, Огиньский поддерживал переписку и связи с теми кругами польских патриотов, которые не могли примириться с потерей их родиной государственной самостоятельности, с третьим разделом Польши, последовавшим за подавлением восстания 1794 года. Как уже было сказано, Огиньский называл это восстание «польской революцией», освободительные стремления которой он не раз сопоставлял и сближал с идеями французской революции. В воспоминаниях Огиньского приводится мотивировка его отказа подпи-

¹ Рукопись партитуры реквиема («Missa defunctorum») Козловского хранится в библиотеке Ленинградской консерватории.

сать текст «покаянного» письма, где говорилось, что Огиньский якобы «принес в жертву революционным идеям интересы родины». Такую формулировку Огиньский назвал «бесчестным заявлением», и гонец, посланный к нему в Венецию на средства, собранные друзьями и матерью композитора, вернулся в Польшу, так и не получив его подписи.

Уже с первых дней эмиграции Огиньский понял, какая опасность угрожает ему как участнику восстания. В Вену он прибыл под фамилией Михаловского и поселился там же, где жила его жена, которой удалось перебраться через границу еще раньше. Родственник Огиньских, старый князь Чарторьский, вынужден был в целях конспирации сообщить венской знати, что графиня Огиньская, которая всегда отличалась безупречным поведением, изменила мужу и увлеклась молодым красивым поляком Михаловским, переехавшим к ней. Этого было достаточно, чтобы «свет» отвернулся от Изабеллы Огиньской. Композитор сам писал об этом в начале декабря своему другу Марцину Бадени, в недавнем прошлом депутату Четырехлетнего сейма, обосновавшемуся затем в Кракове. Из другого письма, посланного Огиньским примерно в то же время своей кузине в прикарпатский город Ярослав, мы узнаем, что он, не имея возможности появляться в обществе, целыми днями блуждал по Вене, погруженный в свои невеселые мысли, осматривал его древние здания, бывал в соборе св. Стефана, связанном с именами Гайдна и Моцарта, и проводил долгие часы в библиотеках.

7 декабря Огиньский покинул Вену и вместе с женой, как уже было сказано, направился в Венецию, где путники поселились в отеле «Della Regina d'Inghilterra» («Королева Англии»), ставшем резиденцией довольно большой группы польских эмигрантов, уже знавших, кто такой Михаловский. Вскоре Огиньский получил еще один паспорт — уже на свое собственное имя, прислан-

ный ему вместе с письмом Суворова воеводой Хоминьским, доверенным лицом Репнина. Там сообщалось, что пока, в ожидании ответа на предложение екатерининского посла, ни польские, ни литовские имения Огиньского не реквизированы. Как мы уже знаем, Огиньский отверг это предложение, обрекая себя тем самым на нужду и полное отсутствие надежды на какой-нибудь выход из создавшегося положения. Свою судьбу он связал на много лет с судьбой польских патриотов-изгнанников.

В Италии Огиньский пробыл больше года. Первые месяцы он провел в Венеции, и письма его содержат блестящие описания дряхлеющей республики и поистине сказочного города с его поразительными дворцами, статуями, картинами, сотнями мостов, переброшенных через каналы, оглашающиеся песнями гондольеров. Огиньский пишет друзьям, в том числе Жану Ролею, по-прежнему жившему в Гузове, о своих музыкальных впечатлениях, о посещении острова Мурано, с давних пор славившегося своими изделиями из хрусталя и многоцветного венецианского стекла, иногда искусно вплавлявшегося в бронзу.

Но мысли композитора поглощены не только этими впечатлениями. Огиньский с гордостью пишет Ролею 1 мая 1795 года, что на стенах Падуанского университета, который он посетил (вспомнив, что здесь Галилей занимал кафедру математики), начертаны имена Яна Собеского, Стефана Чарнецкого, Яна Замойского и других славных полководцев и деятелей польской культуры, посещавших или поддерживавших университет. Письмо Огиньского невольно вызывает в памяти записи в дорожном дневнике (1823) его младшего современника, композитора и дирижера Кароля Курпиньского, который и в Париже, и во Флоренции тщательно отмечал все места, связанные с именами его соотечественников. Однако не только прошлое привлекало внимание польских скитальцев. Из дневника Курпиньского мы знаем о его раз-

думьях над путями развития польской музыки. Что же касается Огиньского, то в описываемое время он все более и более активно вовлекался в политическую деятельность, которую считал своим патриотическим долгом.

В одном из писем Огиньский отмечает, что Лаллеман, посол Франции в Венецианской республике, весьма интересуется делами Польши. Именно он оказал содействие организации польского эмигрантского центра в Париже, куда уже в начале 1795 года направились Станислав Солтык (один из прогрессивных депутатов Четырехлетнего сейма), братья Вышковские, соратник Коллонтая и Косьцюшко, поэт и переводчик Францишек Ксаверий Дмоховский, Кароль Прозор и другие лица, с которыми в той или иной мере был близок Огиньский. 25 августа того же года Огиньский пишет одному из родственников в Варшаву об испытываемых им материальных затруднениях, которые обусловили необходимость возвращения его жены в Бжезины — имение ее отца. Попутно Огиньский рассказывает о поэтическом обряде обручения венецианского дожа с Адриатикой и впервые упоминает о намечавшейся поездке в Константинополь.

Осуществление плана польской эмигрантской группы («депутации»), с которой был связан Огиньский, как выясняется из дальнейшего, откладывается из-за отсутствия нужных средств. День за днем проходит в ожидании каких-то новых событий. Огиньский ищет утешения в музыке. В письме из Падуи от 10 октября он дает оценку оркестрам Венеции, Вероны и Падуи, называя их посредственными. Более благоприятное впечатление производит на него лишь венецианский оркестр театра Сан Моизе, состоящий из 14 человек, «каждый из которых может считаться солистом». Дирижировал этим ансамблем ученик Тартини, скрипач и композитор Джузеппе Антонио Капуцци, выступавший также в качестве скрипача в капелле собора св. Марка. «Но он не может

сравниться с Виотти, Ярновиком и Тицем», — замечает Огиньский.

Из писем к жене, относящихся к тому же времени, мы знаем, что, несмотря на отчаянное материальное положение (на протяжении шести недель композитор не платил за помещение и стол), Огиньскому все-таки удалось побывать в Равенне и поклониться гробнице Данте. В ноябре нервное напряжение, видимо, достигло предела, ибо Огиньский принял предложение своей родственницы, княгини Радзивилл (племянницы Михала Казимежа Огиньского), навестить ее в Риме, где он пролежал некоторое время во дворце княгини. Там ее придворный врач, ирландец О'Коннор, лечил композитора. Побывав затем в Неаполе и узнав там, что полиция разыскивает его, Огиньский вновь вернулся в Рим, куда уже дошли вести об отречении Станислава Августа. В «вечном городе» композитор видел папу Пия VI, который в понтификальном белом облачении, расшитом золотом, благословлял народ во время рождественских праздников. А через три дня после этого Огиньский встретил на одной из улиц Рима ватиканский кортеж. В окне кареты видна была благословлявшая прохожих рука папы. Но люди швыряли в карету чем попало и провожали «слугу слуг божьих» криками: «Dateci del pane; del pane; non abbiamo bisogno delle vostre benedizioni» («Дайте хлеба! Хлеба! Мы не нуждаемся в ваших благословениях»)...

В начале февраля 1796 года Огиньский встретился во Флоренции с французским послом при тосканском дворе и узнал, что французское правительство дало указание всем консулам республики оказывать поддержку гражданину Жану Риделю (на это имя теперь были оформлены документы Огиньского) во время его поездки на Восток. Итак, гражданин Ридель начал устанавливать контакты с консулами. Предполагалось, что он поедет вместе с генералом Колыско, но тот заболел и остался в Риме. Тогда Огиньский решил ехать один.

Он направился в Ла-Валетту (где, возможно, встретился с рыцарями мальтийского ордена, поддерживавшего связи со своими польскими собратьями), откуда в Смирну и 9 апреля 1796 года прибыл в Константинополь.

Он снял небольшое, скромно обставленное помещение вблизи резиденции французского посла, с которым немедленно установил связь в соответствии с полученными указаниями, и приступил к работе, выполняя, как он вспоминал потом, обязанности не только дипломатического агента, но и «секретаря, переписчика и шифровальщика». Основной задачей Огиньского было, как говорилось в полученной им инструкции, «установление полезных связей между Польшей, Константинополем и Парижем». Эта туманная формула прикрывала задуманный польской депутацией, которую представлял Огиньский, и поощрявшийся Французской республикой план военного союза Франции, Польши, Швеции и Оттоманской Порты, направленного против Священной Римской империи и России, как «оплотов деспотизма». Султан Селим III не реже трех-четырёх раз в месяц приглашал к себе представителей своих будущих союзников и услаждал их слух произведениями в исполнении камерного ансамбля, состоявшего из француза-скрипача, итальянца-клавесиниста и поляка-кларнетиста. Особенно часто исполнялась любимая песня султана «Мальбрук в поход собрался». Что касается разговоров с султаном и его чиновниками о намечавшемся союзе, то они, как с иронией отмечает Огиньский, неизменно кончались турецким словом «бакалим» («посмотрим»)...

Конечно, польские патриоты прекрасно понимали, что, ведя эти переговоры, турецкие власти думали прежде всего о военном союзе и о новых захватнических походах, а не о «борьбе с деспотизмом», противником которого меньше всего можно было считать Селима III. Бесконечные оттяжки и увертки «повелителя правоверных» его приближенные объясняли тем, что якобы мать

султана не хочет войны с Россией. Но дело было, конечно, не в теплых чувствах вдовствующей султанши, а прежде всего в том, что в Стамбуле очень хорошо помнили уроки, преподанные Порте адмиралом Ушаковым. Вряд ли капудан-паша Селима III особенно стремился к встрече с русским флотом, который совсем незадолго до начала переговоров в Стамбуле пустил ко дну столько турецких кораблей. Но, с другой стороны, турецкое правительство было обеспокоено концентрацией польских войск на границе Молдавии и судьбой хозяйничавших там ставленников Порты — фанариотов, опасаясь, что эти войска закрепят за собою обширный плацдарм для намечавшегося похода в Галицию. Поэтому султан, не давая согласия, но и не отказывая французскому послу и польскому дипломатическому агенту, затягивал переговоры. Он не желал, видимо, ни начинать войну с Россией, ни ссориться с потенциальными союзниками, которые как-никак могли, в случае разрыва с Портой, подорвать ее силы на Балканах.

Огиньский понимал ситуацию, усложнявшуюся еще раздорами среди польских эмигрантов и созданных ими депутатий. Заметим попутно, что грек Димитрий, служивший у Огиньского, ежедневно дважды информировал обо всем, что ему удавалось узнать, русского посла графа Кочубея (переведенного затем в Лондон), который впоследствии сам рассказывал об этом Огиньскому в Петербурге. К тому же, французский посол, забывая о конспирации, не раз называл Жана Риделя то графом Огиньским, то «гражданином генералом». Понимая, что миссия его не удалась, Огиньский заявил французскому послу Оберу дю Байе, что считает дальнейшее свое пребывание в Константинополе бесцельным, добавив, что турецкое правительство «или слишком слепо, чтобы увидеть, в чем заключается истинная сущность его интересов, или слишком слабо, чтобы предупредить угрожающую ему опасность».

Узнав о том, что Огиньский собирается под вымышленным именем проникнуть в Польшу, посол пытался отговорить его, указывая, какая опасность грозит бывшему соратнику Косьцюшко в случае ареста. Огиньский был непреклонен и 2 ноября попрощался со своими французскими коллегами, а через день покинул Стамбул, запасшись султанским фирманом на имя французского купца Мартэна, и направился через Бухарест в Фокшаны и Яссы. В Молдавии он узнал о кончине Екатерины II, о воцарении Павла I, о том, как новый император посетил Косьцюшко в заточении, обнял его, вернул ему шпагу и освободил вождя восстания и всех его соратников.

Очутившись в Галиции, где Огиньский обосновался в Яблонове под именем музыканта Рачиньского, прибывшего из Варшавы, он узнал, что австрийская полиция разыскивает его, чтобы арестовать и препроводить в Вену. Огиньский направился во Львов, оттуда в Краков, Вроцлав и, побывав по пути в Дрездене и Брюсселе, приехал в Париж. Там Огиньский развил бурную деятельность, стремясь прежде всего к сплочению всех сил польской эмиграции. Он встречался также с такими французскими политическими деятелями, как будущий консул Сьейес, брошюру которого о третьем сословии перевели в Польше еще в 1790 году, член Конвента, а затем Директории Баррас, Пишегрю и сам Талейран. Последний как-то в припадке великодушной откровенности посоветовал Огиньскому не надеяться на то, что французское правительство поддержит польскую эмиграцию.

А между тем Наполеон непрерывно заигрывал с польскими патриотами. Однажды, когда Огиньский играл один из сочиненных им маршей польских легионеров, генерал Бонапарт сказал: «Ну, послушаем, — речь идет о польских легионах; нужно всегда добавлять: о храбрых польских легионах, потому что эти поляки

дерутся как черти»... В Гамбурге, куда Огиньский приехал весной 1798 года, он получил известие о готовившемся походе в Египет, куда вместе с Наполеоном отправились и польский генерал Юзеф Зайончек (1752—1826) и Юзеф Сулковский (ок. 1768—1798), с которым Огиньский сблизился еще в Константинополе. Наполеон назначил своим адъютантом тогда молодого Сулковского, который в сентябре того же 1798 года погиб в Каире. Этот месяц, как узнал Огиньский, ознаменовался тем, что русский император, с разрешения которого еще до этого было организовано в Польше великое приорство ордена мальтийских рыцарей, провозгласил себя протектором ордена, а еще через два месяца принял сан великого магистра и опоясался мечом, поднесенным ему мальтийскими рыцарями. Англичане ответили на это захватом острова Мальты, и неизвестно, как разворачивались бы события на Средиземном море, если бы Павел I не был убит в марте 1801 года, а Александр I не забыл о том, что он тоже был рыцарем мальтийского ордена...

После поездки в Гамбург Огиньский направился в имение отца своей жены под Варшавой, находившейся тогда под властью Пруссии. Он появлялся также в Берлине, но голландский посол предупредил Огиньского, что полиция следит за ним, как за «якобинцем». Огиньский не раз вспоминал предупреждения Талейрана и постепенно терял веру в планы своих соотечественников, остававшихся в Париже. В марте 1799 года он попытался обратиться к Павлу I (через прусского посла в Петербурге) с просьбой разрешить ему вернуться в Литву, но русский император ответил отказом. После «мартовских ид» в Петербурге Огиньский написал Александру I и в конце октября 1801 года получил разрешение приехать в Россию. На верность русскому императору Огиньский присягнул в Гродно. 5 февраля 1802 года он был в Петербурге.

СЕНАТОР РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ

В то время польские легионы, в рядах которых насчитывалось уже около 15 тысяч воинов, скитались по всему миру. Наполеон, ставший первым консулом, посылал их на берега Рейна, Дуная и Арно, на остров Гаити — всюду, где требовались вооруженные силы для осуществления его планов. Тысячи польских патриотов гибли в боях. «Легионеры пылали негодованием на Францию, которая изменила девизу войны за свободу народов и столько раз обманывала польские надежды... Офицеры ломали шпаги и покидали службу; их примеру последовали рядовые, истосковавшиеся по родине и своим домашним очагам», — пишет польский историк¹.

Еще при Павле I некоторые польские офицеры, возмущенные вероломством Наполеона, перешли на службу в русскую армию, чему способствовало и известие о том, что в Петербурге были освобождены Косьцюшко и его боевые соратники, а на похоронах Станислава Августа покойному были возданы царские почести. Распространялись также слухи, будто русский император, став великим магистром ордена мальтийских рыцарей, вел переговоры о восстановлении Речи Посполитой с некоторыми представителями польской аристократии, связанными с этим орденом. Царским послом при дворе короля Сардинии с 1798 года был представитель знатнейшего

¹ Грабенский В. История польского народа. Спб., 1910, с. 423—424.

польского рода князь Адам Чарторьский (1770—1861), с юных лет воспитывавшийся вместе с будущим императором Александром и ставший его другом.

После убийства императора Павла и воцарения Александра Чарторьский был вызван в Петербург, где ему было поручено руководить внешней политикой империи, а также провести реформу среднего и высшего образования. Окончательно потеряв надежду на помощь наполеоновской Франции, группа деятелей польской эмиграции решила довериться Александру I, который амнистировал их по настоянию Чарторьского, разработавшего план восстановления магнато-шляхетской Польши и провозглашения русского императора королем польским. Политическая обстановка сложилась, однако, так, что Александр I вынужден был уже в 1805 году отказаться от мысли восстановить земли, вошедшие в состав трех государств после разделов Польши. Но еще двадцать лет он продолжал обманывать польскую общественность различными туманными обещаниями, состязаясь в этом отношении с Наполеоном, становившимся также в позу «освободителя Польши».

Чарторьский — министр иностранных дел Российской империи — вел сложную политическую игру, отдавая себе отчет в том, какую громадную роль играет сохранение и развитие национальной культуры в борьбе за государственную самостоятельность Польши. Одним из важнейших центров этой культуры он решил сделать Виленский университет — так с 1803 года начала называться Главная литовская школа. Чарторьский — куратор Виленского учебного округа (в состав которого входили литовские, белорусские и украинские губернии) — способствовал открытию гимназий, в которых велось преподавание на польском языке, и расширению деятельности Виленского университета.

Во всем этом Чарторьскому помогал Михал Клеофас Огиньский, который был избран почетным членом

университета. Он принимал участие в заседаниях сената (ученого совета), пожертвовал университету два микроскопа и телескоп, пополнял его естественно-исторические коллекции. Он добился также амнистии для выдающегося польского математика, философа и астронома Яна Снядецкого (1756—1830), который вскоре после возвращения в Вильно стал в 1807 году ректором университета, где другой прославленный польский ученый, его брат Енджей Снядецкий (1768—1838) возглавлял кафедру химии, а затем медицины. Моральную поддержку братьям Снядецким и другим деятелям польской культуры оказывал переписывавшийся с ними патриот-просветитель Гуго Коллонтай, имя которого мы уже упоминали. Огиньский, читавший сочинения Коллонтая еще в Варшаве, теперь знакомился с его высказываниями, имевшими большое значение не только для автора «Прощания с родиной», но и для многих других польских музыкантов, писателей и ученых.

В Петербурге, куда Огиньский часто приезжал из Вильно и из расположенного неподалеку от него своего поместья Залесье, он встретил, помимо Чарторыского, и своего бывшего учителя Козловского, реквием которого он услышал на похоронах другого своего учителя — Жерновика (Ярновича), скончавшегося в Петербурге. Козловский вместе с Огиньским просмотрел зарубежные издания его трех полонезов (наибольшую известность приобрели к тому времени полонез фа мажор и «Прощание»), исправил многочисленные опечатки и на свой счет напечатал два сборника произведений Огиньского. В один из них вошли полонезы, в другой¹ — романсы. Но так как Козловский тяжело заболел, то и эти издания изобиловали ошибками и, к огорчению композитора, были выпущены на плохой бумаге.

¹ «...на мой взгляд, он не заслуживал быть изданным», — замечает Огиньский об этом сборнике романсов в своих «Письмах о музыке».

Александр I вернул Огиньскому значительную часть его имени, назначил сенатором Российской империи, а затем присвоил ему чин тайного советника. Судя по всему, те авторы, которые считают приезд Огиньского в Петербург компромиссом и отказом от убеждений, характеризующих восьмилетний период эмиграции композитора, глубоко заблуждаются. Не только Огиньский, но и многие другие польские патриоты к тому времени убедились в иллюзорности своих надежд на революционную Францию, политика которой определялась в те годы захватническими планами Наполеона, не склонного задумываться над судьбами польского народа. Правда, Огиньскому было известно, что князь Чарторыский принадлежал к числу магнатов, не заинтересованных в проведении тех социальных реформ, о которых мечтали Косьцюшко и Ясиньский. Но планы Чарторыского намечали пути к возрождению польской государственности, а это представлялось Огиньскому и его друзьям в высшей степени важным историческим этапом.

Он верил в осуществление этих планов и со всей искренностью говорил о них с Александром I. Будущее показало, как жестоко обманул доверие польских патриотов русский император. Через несколько дней после торжественной иллюминации в честь царя место намечаемой переправы через Неман осматривал император французов, одетый в мундир польского офицера, чтобы этим маскарадом и многообещающими фразами также завоевать доверие тысяч польских патриотов и послать их на верную смерть в русских снегах.

Огиньский знал о судьбе пятого корпуса «Великой армии», которым командовал племянник последнего польского короля, князь Юзеф Понятовский (1763—1813), получивший от Наполеона маршальский жезл за несколько часов до своей смерти в битве под Лейпцигом. Десятки тысяч польских воинов погибли в рядах «Великой армии», так же как legionеры Домбровского,

веря в то, что они сражаются и умирают за родину. Но еще в 1807 году Наполеон писал прусскому королю, что «поляки недостойны и неспособны быть свободным народом», и предлагал польскую корону то Фридриху Вильгельму III, то Александру I. «В обоих случаях Польше отводилась роль платежной монеты», — замечают советские историки¹. Тадеуш Косьцюшко, авторитет которого французский император хотел использовать в своих целях, отклонил все предложения Наполеона.

Было время, когда Огиньский (до второго приезда в Петербург) возлагал надежды на «генерала революции», которым Бонапарт довольно долго оставался в глазах не только польских патриотов². По совету Сулковского, который твердо верил в симпатии Наполеона к Польше, Огиньский написал будущему императору письмо, где высказал надежды, возлагавшиеся на него польской эмиграцией. Письмо это осталось без ответа. Видимо, к девяностым годам XVIII века относится и одноактная опера Огиньского «Зелида и Валькур, или Бонапарт в Каире». Правда, она не упоминается ни в одном из автобиографических трудов Огиньского, но все же есть веские основания полагать, что именно он был автором текста и музыки этого произведения, впервые исполненного, насколько известно, лишь в наше время (по польскому телевидению).

Герои оперы — молодой французский офицер Валькур, пленник египетского паши Абубокира, и томящаяся в его гареме девушка — арабка Зелида, влюбленная в Валькура и отвергающая любовь паши (ситуация, живо напоминающая «Похищение из сераля» Моцарта). На сцене появляются также Сулковский и сам Наполеон, утверждающий в своей арии: «Свобода — единственная цель моих трудов».

¹ История Польши в трех томах, т. I, с. 474.

² Как известно, Бетховен посвятил ему «Героическую» симфонию, но впоследствии уничтожил это посвящение.

Такую веру в Наполеона сохраняли многие поляки. Не забудем, что примерно через десять лет после создания оперы Огиньского в честь Наполеона, прибывшего в Варшаву, была поставлена «лирическая драма» Юзефа Эльснера «Андромеда», в которой прославлялся «великий Наполеон», именовавшийся «новым Персеем», освободителем Андромеды, то есть поработенной Польши. Не подлежит сомнению, что Эльснер и его либреттист Людвик Осиньский хотели, подобно Огиньскому, дать понять Наполеону, чего ждут от него польские патриоты. Надо сказать, что Наполеон, столько лет сознательно и последовательно обманывавший поляков, сам верил им. После роковой переправы через Березину, когда стало известно, что в «Великой армии» усиливаются антинаполеоновские настроения, император направился на Запад — через Вильно, Ковно, Мариамполь и Варшаву — под охраной не своей легендарной гвардии, а польских уланов... Понятовский остался верен Наполеону, а после битвы под Лейпцигом командование польским корпусом, понесшим страшные потери, принял генерал Антоний Павел Сулковский (1785—1836), который тоже не изменил императору.

Михал Клеофас Огиньский на протяжении всех этих лет продолжал верить Александру I. В начале войны Огиньский был извещен Александром о том, что якобы только начало войны помешало ему выполнить свои обещания, в искренности которых не сомневались ни Чарторьский, ни Огиньский. Десятилетие, отделявшее начало Отечественной войны от приезда Огиньского в Петербург, было периодом, когда Огиньский, видевший, как затягивается осуществление его политических планов, и не имевший никаких оснований доверять Наполеону, постепенно приходил к убеждению, что в складывавшейся обстановке жизненно важное значение в борьбе за будущее Польши приобретало сохранение и развитие отечественной культуры.

Во имя этого будущего Коллонтай, братья Снядецкие и другие польские патриоты создавали на территории Российской империи очаги польской культуры, которой служили и варшавские, и краковские ученые, писатели, художники и музыканты. Понимание этого процесса во всей сложности, видимо, не сразу пришло к Огиньскому, но можно смело утверждать, что внимания его будущих биографов заслуживают не только его произведения, но и, например, связи с Виленским университетом, которые вряд ли можно считать проявлением простого меценатства.

В 1817 году Огиньский напечатал в Вильне два сборника своих произведений, включив в один из них полонезы, в другой — романсы и распорядившись передать довольно значительные суммы, вырученные от продажи этих изданий, виленскому благотворительному обществу, председателем которого он состоял. Общество это оказывало материальную поддержку городской бедноте, часть которой жила в доме призрения, основанном композитором, не раз посещавшим обширное прибежище для больных и престарелых.

В 1818 году Огиньский слушал в Вильно Каталани, на концертах которой он бывал затем и в Петербурге. Он сравнил знаменитую певицу с Паганини, заметив в своих «Письмах», что оба они вызывают удивление, но не волнуют слушателей...

Произведения Огиньского уже на рубеже XVIII и XIX столетий пользовались громадной популярностью во всей Европе, особенно в Польше, где его имя было окружено ореолом героической славы. Показательно, например, что в 1803 году Юзеф Эльснер, организовав совместно с двумя другими деятелями польской культуры нотопечатню в Варшаве, начал издавать ежемесячник «Собрание хороших музыкальных произведений и польских песен». Первой тетради было предпослано посвящение варшавскому «Обществу друзей науки», осно-

ванному в 1800 году: «Обществу ученых поляков — носителям света в народе, заложившим краеугольный камень устойчивости языка польского, опоре наук и искусств [посвящается] это собрание прекрасной музыки и песен польских, как плод собственного сада граждан польских...». И открывалась первая тетрадь «Собрания», принесшего польской общественности действительно много «прекрасной музыки и песен польских»¹, доминорным полонезом Огиньского, известным под названием «Прощание», а в восьмой тетради «Собрания» за тот же 1803 год, содержавшего довольно много пьес польских авторов, был напечатан его полонез фа минор.

В 1820 году младший современник Эльснера, варшавский композитор, дирижер и теоретик Кароль Курпиньский начал издавать «Музыкальный еженедельник». В нескольких номерах журнала были опубликованы статьи Курпиньского по истории музыки, причем особое внимание автор уделял польским песням и танцам, в частности полонезам. Отметив, что «после раздела [Польши] появились эти меланхолические и захватывающие полонезы Огиньского», Курпиньский указывает в примечании (не уточняя даты), что полное собрание полонезов опубликовано в столице Польши, «за что мы весьма признательны издателю г-ну Летрону, ибо собрание это останется в памяти соотечественников»².

За несколько лет до появления статьи Курпиньского восторженно отозвался о полонезах Огиньского

¹ Интересно отметить, что в седьмую тетрадь «Собрания» за 1805 год (Ягеллонская библиотека в Кракове, № 1347) Эльснер включил четырехчастную ми-мажорную сонату для фортепиано великого немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана, разносторонние связи которого с польской культурой пока еще изучены недостаточно.

² «Tygodnik Muzyczny», 1820, № 11, s. 42 (Ягеллонская библиотека в Кракове, № 3862). Людвик (Луи) Летрон (Letronne), француз по происхождению, был владельцем небольшого музыкального издательства в Варшаве.

Э. Т. А. Гофман в рецензии, опубликованной в лейпцигской «Всеобщей музыкальной газете» («Allgemeine musikalische Zeitung»). В музыкальной периодике того времени можно найти и другие статьи и заметки о творчестве Огиньского, завоевавшем, как явствует из этих материалов, европейское признание. Некоторые полонезы композитора издавались и исполнялись в различных переложениях. Так как выпускавшиеся многими издателями (как правило, без ведома автора) полонезы Огиньского мгновенно расходились, то приходилось прибегать и к помощи переписчиков. При этом зачастую вносились различные изменения в нотный текст. Этим, а также тем, что некоторые фирмы в процессе подготовки нового издания производили редакционную обработку попавших к ним рукописей или печатных экземпляров, объясняется существование множества вариантов отдельных тактов, фраз и даже более крупных построений в известных нам изданиях полонезов Огиньского.

В России полонезы Огиньского привлекли к себе внимание еще до его первого приезда в Петербург. Фа-мажорный полонез был, например, инструментован и исполнялся по рекомендации Козловского на придворных балах до 1794 года. После второго приезда композитора в северную столицу его произведения завоевывают еще бóльшую популярность. В Петербурге звучат полонезы и романсы Огиньского, а в альбом императрицы Елизаветы Алексеевны, супруги Александра I, Козловский вписывает не только трагический полонез «Прощание», но и до-мажорный марш своего ученика, благоразумно умалчивая, разумеется, о том, что марш был сочинен для «мятежников»¹.

¹ Страницы с этими записями Козловского, сделанными в альбоме, ныне хранящемся в Историкографическом кабинете ленинградского Института театра и музыки (фонд 3, № 53), воспроизведены в Истории польской музыкальной культуры автора этих строк (т. 1, с. 275, 278).

В свою очередь, Огиньский с искренней симпатией относился к русской музыке. Его знакомству с нею, несомненно, содействовал Козловский, много работавший в те годы над своими «Российскими песнями», хоровыми и музыкально-сценическими произведениями. В архиве Огиньского сохранилась нотная страничка с его припиской на французском языке: «Переписано Козловским в Петербурге в 1803 году. Сочинив очень красивые вариации для первой скрипки, Байо аранжировал эту русскую песню для квартета. Он отдал ее в гравировку в Париже в 1811 году и посвятил мне»¹. Судя по рукописям, обнаруженным в архиве Огиньского, его очень интересовали русские и вообще славянские песни, приемы их обработки и вариационного развития.

Мемуары Огиньского позволяют судить, какое большое значение он придавал беседам с Александром I, продолжавшим внушать надежды на проведение долгожданных реформ в России и Царстве Польском. Правда, осенью 1815 года Александр I подписал конституцию Царства (Королевства) Польского, то есть той части Польши, которая на основании решений Венского конгресса вошла в состав Российской империи. Но действия цесаревича Константина Павловича, в руках которого сосредоточилась фактическая власть в Царстве Польском, показали, какова была цена этой конституции и стоявшей под ней подписи русского императора.

Огиньский хорошо знал, каким репрессиям подвергались польские патриоты во всех частях растерзанной страны, знал о произволе цензуры, закрытии газет, деятельность которых была неугодной прусским, габсбургским и царским властям. Видимо, осведомленность Огиньского была значительно большей, чем мы можем предполагать на основании документальных данных, —

¹ Впервые опубликовано в первом томе Истории польской музыкальной культуры (с. 276). Байо посвятил Огиньскому также прелюдию для скрипки соло.

ведь он продолжал поддерживать связи с польским масонством. Еще до начала Отечественной войны в Петербурге были получены экземпляры «Песен вольных каменщиков» Эльснера, достигшего высшей (седьмой) ступени посвящения. В качестве «рыцаря розового креста» он пользовался особым доверием великого мастера центра польского масонства — «Великого Востока» — Станислава Костки Потоцкого (1755—1821), назначенного после Венского конгресса министром просвещения Царства Польского.

Шпионам Константина Павловича удалось узнать, что часть членов «легальных» масонских лож, включая самого Потоцкого, была связана с подпольным «Национальным масонством», возглавлявшимся пламенным патриотом Валерьяном Лукасиньским (1786—1868). И в год смерти Потоцкого все масонские ложи были закрыты, а в следующем году один из осведомителей цесаревича донес, что «Волшебную флейту», оперу «масона Моцарта» поставил в Варшаве Эльснер, «известный своей привязанностью к этому ордену»¹. В 1822 году Лукасиньский и другие руководители созданного им «Патриотического общества» были арестованы. И в том же году сенатор Российской империи граф Михаил Андреевич Огиньский (так называли его в России) принял окончательное решение выехать за границу.

Еще до этого, теряя, видимо, доверие к императору, он испрашивал долгосрочный отпуск для лечения подагры (которая недаром с давних пор именуется «дипломатической болезнью»). Теперь к этой мотивировке добавилось сообщение о болезни жены композитора, также нуждавшейся, по его словам, в лечении за границей.

¹ О первых польских постановках «Волшебной флейты», которую Огиньский включил в список своих любимейших опер, см.: Фейхт И. Моцарт в Польше на рубеже XVIII и XIX веков. — В кн.: Избранные статьи польских музыковедов, сб. 2. М., 1959.

В конце XVIII века Козловский написал полонез на тему из «Волшебной флейты».



Михал Клеофас Огньский
Портрет работы Джузеппе Грасси



Михал Казимеж Огньський
Портрет работы Юзефа Пичмана



Юзеф Козловскій
Портрет работы неизвестного художника



Михал Клеофас Огньский с женой Изабеллой
*Гравюра на меди Луиджи Скьявонетти
с рисунка Ричарди Косвэй*



Полонез фа-мажор Огиньского
Автограф из альбома Марии Шимановской



Михал Казимеж Огиньский
Портрет работы Анжелики Кауфман



Фрагмент картины неизвестного художника,
изображающий предположительно прием Огньского с женой
в Лондоне



Юзеф Эльснер
Литография М. Фаянса



Тадеуш Косьцюшко
Рисунок Александра Орловского



Михал Клеофас Огиньский
Литография Ф. Гремера



Мария Шимаповская
Миниатюра работы Никола Жаки



Адам Мицкевич
Рисунок из альбома Хэлены Шимановской

Les huit dernières
POLONAISES
Composées pour le
Piano - Forte
Par M. le Comte
MICHEL OGINSKI

ANNEE. Classe. Collège de la R.M.P. de Bourgoin

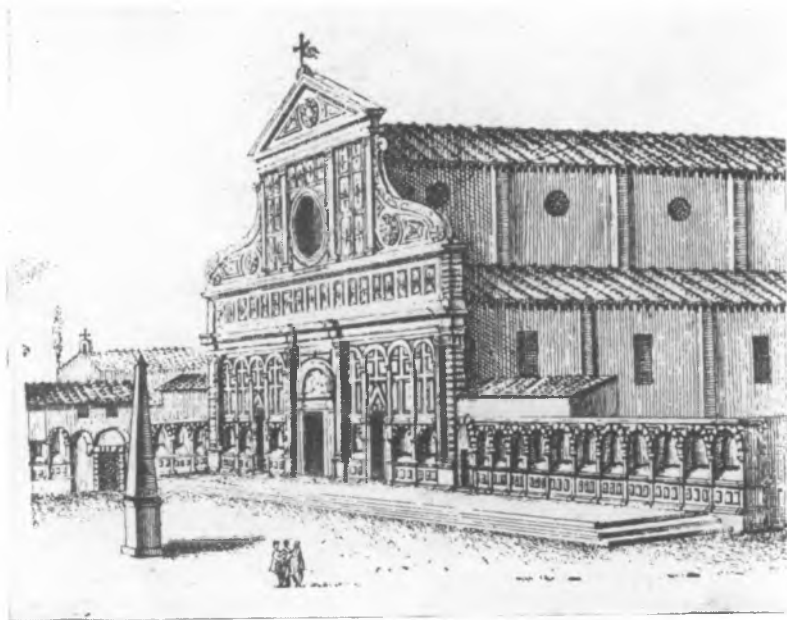
à l'Édition
2552

MILAN

Deschamps

Les huit dernières Polonaises pour le grand Piano-forte de S. M. le Prince de Parme

Титульный лист миланского издания
«Восьми последних полонезов» Огиньского



Площадь Свята Марія Новелла во Флоренции,
где провел последние годы жизни Огинский



Памятник Огньскому
в Пантеоне Санта Кроче во Флоренции

XIV
POŁONEZÓW
NA FORTEPIAN
Kompozycevi
KSIĘCIA MICHAŁA OGIŃSKIEGO



Wydanie nowe, przepięknie i poprawione pod względem formy oraz Myślicznie Ortograficznie i harmonicznie załatwione w całości, niebawem kompozycevi jako wyrostki (z przydatkami polskiej)

PRZEZ
J.C.F. DOBRZYŃSKIEGO.

Cena R. 1. Bop. 60
Pz 2. Bilde.

WARSZAWA NAKŁAD R. FRIEDLEIN
Ulra Senatorska N° 16a

Титульный лист посмертного варшавского издания
«Четырнадцать полонезов» Огиньского

По всей вероятности, в Петербурге понимали истинную причину решения Огиньского уехать из России, но сочли целесообразным сохранить с ним хотя бы официальные связи. И до конца своих дней Огиньский продолжал оставаться сановником Российской империи, которую он покинул навсегда в 1822 году.

В январе 1823 года Огиньский остановился в Дрездене. Здесь он видел издания своих полонезов, выпущенные в Праге, Берлине, Вене и Невшателе. «Большая часть этих изданий содержала только три полонеза, из которых первый непременно назывался знаменитым или любимым; за ним обычно следовал до-минорный, который я назвал «Прощанием», и соль-мажорный, причем мое четырехручное изложение этого полонеза превратили в двухручное», — вспоминал он в своих «Письмах о музыке». Он видел там несколько номеров упоминавшейся уже нами лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» со статьями (включая, видимо, рецензию Гофмана), в которых давалась необычайно высокая оценка творчеству Огиньского, особенно фамажорному полонезу. Такую же высокую оценку своих полонезов он услышал из уст Вебера.

В Дрездене Михал Клеофас познакомился также с Курпиньским, который, записывая свои впечатления от постановки «Золушки» Россини, добавил в дневнике: «Случайно я оказался рядом с г. Огиньским, автором прекрасных и так широко известных полонезов: и я, и он обрадовались тому, что познакомились»¹. В том же 1823 году Огиньский с семьей, побывав еще раз в Париже, поселился во Флоренции, где он, как мы знаем из его «Писем о музыке», подолгу бывал в 1808—1809 годах. Здесь, в столице Тосканы, лишь ненадолго выезжая в другие европейские страны, Огиньский провел последние десять лет своей жизни.

¹ Karola Kurpińskiego Dziennik podróży 1823. Kraków, 1954, s. 28—29.

НА БЕРЕГАХ АРНО

Каждый раз, когда Огиньский проходил по Понте Веккьо (Старому Мосту), рассеянно смотря на десятки лавок, расположенных по обеим сторонам моста, и останавливая взгляд на плавном течении Арно, он, так же как и четверть века назад, вспоминал другую реку, которой он любовался в далеком детстве, слушая рассказы о сиренах-воительницах, поднимающихся из глубин Вислы на защиту польской столицы. Он давно уже полюбил Флоренцию, знал ее картинные галереи — Уффици, Палаццо Питти, — сокровища которых непрерывно пополнялись (в 1815 году в Уффици перевезли, например, «Рождение Венеры» Боттичелли), не раз бывал в капелле Медичи, созданной гением Микеланджело, на площади Синьории, украшенной статуями великих мастеров, в баптистерии Сан Джьованни, упоминаемом автором «Божественной комедии». Очень часто посещал Огиньский храм-монастырь Санта Мария Новелла, над сооружением и украшением которого пять веков трудились многие зодчие и почти все прославленные живописцы Флоренции и Сиены. Композитор поселился в одном из домов на примыкающей к храму площади Санта Мария Новелла. Едва ли он думал тогда, что уже через десять лет тело его будет предано земле на обширном монастырском кладбище этого доминиканского храма.

Но эти десять лет оказались необычайно плодотворными, так как принесли немало новых музыкальных

произведений, исторических и музыкально-литературных трудов Огиньского. И, что очень важно подчеркнуть, именно в эти годы композитор особенно много сделал для той «большой реформы», которую, как предсказывали его варшавские поклонники, ему суждено было совершить в развитии жанра полонеза, распространив ее и на некоторые другие жанры. Рассмотрим, в каком направлении шла эволюция творчества Огиньского.

В «Письмах о музыке» Огиньский вспоминает, что в Париже под его именем был выпущен сборник, куда вошли не только фа-мажорный и до-минорный («Прощание») полонезы, но и так называемый «Любимый полонез Косьцюшко», и замечает по этому поводу: «Я не знаю, кто автор этого полонеза, но он только танцевален и ничем не похож на все мои другие полонезы»¹. Последние слова указывают на то, что сам композитор считал отход от жанра бытового танца важнейшей чертой, присущей всем его полонезам. Танцевальные ритмы сочетаются в них с новым эмоциональным содержанием, связанным вначале с чисто личными переживаниями, а затем — с более широким кругом образов, рождавшихся как лирико-драматические отклики на события, свидетелем, а порой и участником которых был композитор. Он подтвердил сам, что его фа-мажорный полонез был создан под впечатлением «чувства воображаемой любви». Но на протяжении многих лет этот полонез был известен под названием «Раздел Польши». Видимо, в нем уже наметились черты, позволявшие современникам Огиньского связывать содержание этой небольшой пьесы с кругом тех образов, которые еще более отчетливо запечатлелись в последующих произведениях

¹ Курпинский утверждает, что автором так называемого «Полонеза Косьцюшко» был «прославившийся полонезами» люблинский композитор и пианист Барцицкий («Tygodnik Muzyczny», 1820, N 11, s. 41). См. также: Burhardt S. Kościuszko kompozytorem? — «Ruch Muzyczny», 1968, N 2.

композитора. Да и вряд ли в годы, непосредственно предшествовавшие восстанию 1794 года, Огиньский не ощущал всей напряженности атмосферы тех лет. Ибо в средней части полонеза уже появляется та призывная «фанфарность», которая столь характерна и для многих других полонезов Огиньского:

1 [Alta polacca]

The image shows a musical score for a piece titled '1 [Alta polacca]'. It is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a melodic line featuring dotted rhythms and eighth notes. The bass staff starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

С отчетливо выраженной «фанфарностью» мы встречаемся и в соль-мажорном полонезе, который также относится к числу ранних произведений композитора. Приведем начало средней части этого полонеза в авторском четырехручном изложении:

2

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is written for four hands, labeled 'Primo' and 'Secondo'. The score is divided into two systems. The first system includes a treble clef staff for the right hand (Primo) and a bass clef staff for the left hand (Secondo). The right hand starts with a dynamic marking of *p* (piano) and features a melodic line with dotted rhythms. The left hand also starts with a dynamic marking of *p* and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. The piece concludes with a final cadence in the right hand.



Одним из ранних полонезов Огиньского следует считать и переписанный в Петербурге рукою Козловского полонез «Прощание»¹, в котором преобладают элегические настроения, в особенности в средней части, тогда как начало пьесы, открывающейся патетически-скорбными возгласами, окрашено в драматические тона. Точная датировка как этого, так и других произведений Огиньского крайне затруднительна. Но уже фа-мажорный полонез, о котором мы достоверно знаем, что он был написан до 1794 года, позволяет считать, что уже к тому времени Огиньский обладал серьезными композиторскими навыками. Во время восстания, как уже говорилось, Огиньский сочинял преимущественно революционные песни, до нас не дошедшие, и марши, один из которых был инструментован вскоре по прибытии компо-

¹ Рукопись воспроизведена в кн.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. 1, с. 278.

зителя в столицу Франции известным композитором и кларнетистом Жаном Ксавье Лефевром (1763—1829). Огиньский стремился достичь в жанре марша лаконичности построения, четкого ощущения ритма воинского похода и той грозовой атмосферы, которую в «Песнях западных славян» Пушкин передал с такой суровой силой, сказав с предельной сжатостью (как только он один умел это делать) «немного, но многое»:

. . . топот дальный,
Трубный звук и пенье стрел.

Правда, уже не пенье стрел, а грохот канонады слышался тогда, когда под Мацеёвицами и стенами Варшавы решались судьбы Польши. Но призывный «трубный звук» не переставал отдаваться в сердцах польских патриотов и в те горькие дни, когда они вспоминали своих павших товарищей, в ушах которых уже «гремел на другом языке отбой». В годы странствий, после поражения восстания 1794 года и последнего раздела Польши, Огиньский, как он сам рассказывает во втором из своих «Писем о музыке», иногда, когда под рукой было фортепиано, «импровизировал темы, фантазии и мелодии глубоко меланхолические», ибо он «был погружен в мрачайшие мысли и не раз предавался отчаянию». Импровизации эти, по словам композитора, не сохранились, но по прошествии некоторого времени он написал несколько полонезов, в которых отразились его скорбные размышления о судьбах родины. Созданы полонезы были «в Неаполе, Константинополе, а затем в Париже и Берлине».

Между тем вплоть до нашего времени встречаются отзвуки легенд о «несчастной любви» и о мнимом самоубийстве композитора, а рассказы о его «вертеровских» переживаниях вошли даже в литературу, в частности, русскую, отражающую вместе с тем и популярность «польских» (то есть полонезов) Огиньского. Так, напри-

мер, в повести «Эмма» Н. Полевого мы читаем: «Играли бывший тогда в большой моде польский Огиньского. «О, какие звуки». — Эмме пришла в голову история бедного сочинителя, его страсть, горесть, которую услаждал он сочинением своих польских»¹. Видимо, представление Николая Полевого об «истории бедного сочинителя» было очень далеко от действительности.

Вскоре после приезда во Флоренцию композитор установил деловые и дружеские связи с знаменитым миланским издателем Джованни Рикорди (1785—1853), который выпустил ряд его фортепианных и вокальных произведений, в том числе «Восемь последних полонезов». Судя по названию, в тетрадь вошли уже более поздние произведения композитора (если не считать раннего сольмажорного полонеза, который обычно издавался в двухручном переложении, а сюда вошел в первоначальной четырехручной редакции).

Эта тетрадь дает нам право уже говорить о типичности некоторых черт, постепенно ставших характерными для полонезов Огиньского. Во многих из них встречаются героически взволнованные образы, близкие к «побудкам», — такое название получили в Польше не только трубные сигналы к подъему и к выступлению воинских частей, но и патриотические стихи, призывавшие к освободительной борьбе. Особенностью многих полонезов Огиньского следует считать также сочетание подобных фанфарных звучностей, вызывающих в памяти походы повстанцев, с лирически-напевными, тонко орнаментированными пассажами. Именно такое сочетание характеризует, например, третий полонез из рикордиевской тетради:

¹ Мечты и жизнь. Были и повести, сочиненные Николаем Полевым, ч. 3. М., 1834, с. 258.

3

Средняя часть полонеза, написанная в одноименном миноре, отличается присущей многим кантиленным мелодиям Огиньского поэтической выразительностью, которая уже до известной степени предвещает шопеновские раздумья:

4

p semplice

Как известно, мировую славу принес композитору его полонез «Прощание с родиной», слишком хорошо известный для того, чтобы его цитировать. Напомним лишь, что его средняя часть открывается типичной «побудкой», и приведем только первые такты начала полонеза для того, чтобы можно было сделать некоторые наблюдения над особенностями интонационного строя, встречающимися и во многих других произведениях Огиньского:

5

mf

В монографии о Шопене¹ автор этих строк стремился проанализировать процесс хроматического развертывания лада, национально-своеобразные черты и народные истоки, к которым, обогащая свою музыкальную речь, обращался величайший польский композитор, не прошедший и мимо опыта своих предшественников и старших современников. Доказательством этому служат, в частности, некоторые черты шопеновской мелодики и гармонии, встречающиеся уже у Огиньского.

Так, в приведенном примере сразу же можно отметить чередование натуральной и повышенной четвертой ступени (такой непрерывно колеблющийся интервал мы предлагали назвать «славянской квартой»), а также сопоставление ряда других натуральных и повышенных ступеней, создающее ощущение переменности (см. приведенный пример). Интересно отметить, что этот небольшой отрывок уже содержит почти полный хроматический звукоряд (за исключением второй пониженной ступени).

Несмотря на то, что даты создания многих произведений Огиньского, как уже говорилось, не могут быть пока установлены, все же представляется несомненным, что диапазон средств выразительности у него постепенно расширялся. Это относится не только к гармонии и мелодии, но и к фортепианной фактуре. Так, в первом «флорентийском» вальсе ре мажор (называем его так в отличие от «дрезденского», написанного в той же тональности и изданного около 1810 года) встречаются очень редко применявшиеся композитором в полонезах ходы параллельными терциями:

¹ Б э л з а И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960. См. также: Б э л з а И. О славянской музыке. М., 1963, с. 216.

6

f

В другом (до-мажорном) «флорентийском» вальсе привлекают внимание характерные и для полонезов и для мазурок Огиньского изящно орнаментированные мелодические линии, развертывающиеся по принципу «опевания» опорных звуков верхними и нижними вспомогательными:

7

Как в полонезах, так и в мазурках и других пьесах Огиньский совершенно сознательно (как это явствует из его собственных высказываний) отдаляется от танцевальности, последовательно развивая намеченные им в самом начале его творческой деятельности принципы поэжности. Среди его произведений есть и возникшие на основе различных танцевальных жанров прообразы элегий, ноктюрнов, баллад и других инструментальных пьес, типичных для романтической музыки. В пятом (фа-минорном) полонезе из рикордиевского сборника следующий эпизод, где октавы чередуются с аккордами и двойными нотами, уже несомненно содержит элементы романтической балладности, включая и динамические контрасты:

8



Чрезвычайно интересен обнаруженный нами в архиве композитора менуэт — видимо, единственное обращение Огиньского к этому жанру, который также послужил композитору лишь основой для создания пьесы элегического типа. В ней ярко ощущается творческая индивидуальность автора «Прощания с родиной», чему в данном случае способствуют и совпадение тональностей обоих произведений и элегическое начало менуэта:





В менуэте использован также прием, не раз с успехом применявшийся в полонезах Огиньского: певучая, выразительная мелодия переносится в нижний регистр и сопровождается прозрачными фигурациями в среднем или верхнем регистре. Такое «виолончельное» звучание встречается в первой части минуэта на фоне размеренных триолей, появляющихся в самом начале пьесы:

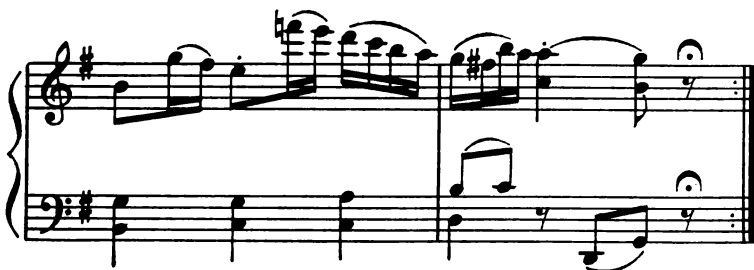
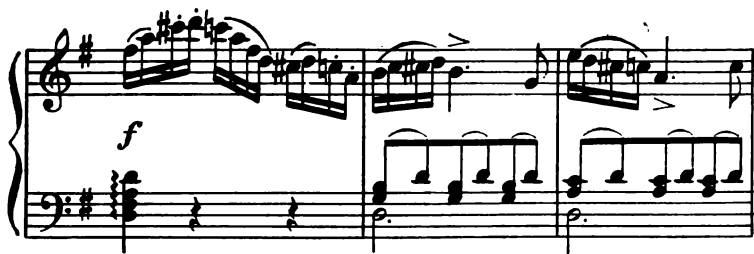


Аналогичный прием применен Огиньским в трио четвертого полонеза из того же сборника:

11 Trio

Слушая полонез, уже трудно говорить о какой-либо «танцевальности». Лирически-созерцательной мелодии трио предшествуют пасторальные образы, создаваемые свирельными наигрышами. Такие мелодии композитор слушал еще в детстве, блуждая со своим наставником по мазовецким полям, оглашавшимся звуками пастушеских фуярок. Отголоски этих звуков, а быть может и щебетанья птиц, о которых так много рассказывал Жан Ролей, запечатлелись в начале полонеза. Приводимый восьмитакт интересен и отмечавшимся уже чередованием четвертой натуральной и четвертой повышенной ступеней, одним из характерных «славянизмов» в музыке Огиньского и его современников:

12



Связи с народно-национальными истоками и традициями отечественной музыки ощущаются у Огиньского и в таких чертах ладово-интонационного строя и приемах мелодического развития, как «опевание» опорного звука, хроматическое «перекрашивание» различных ступеней лада, различные виды «секстовости», включая скачки на сексту, часто «нависающую» над квинтой лада (вспомним приведенный «речитатив» менуэта) или заполняемую промежуточными звуками. В некоторых мелодических построениях Огиньский пользуется также характерным для мелодики многих славянских народов ниспадающим терцовым окончанием. С таким приемом мы встречаемся, например, в трио первой (соль-мажорной) мазурки, изданной в Дрездене вместе с другой (ре-мажорной) мазуркой и упоминавшимся уже маршем. Обратим также внимание на секстовый взлет, которым начинается это трио:

Некоторые фортепианные пьесы Огиньского, по традициям того времени, которым отдал дань и его учитель Козловский, написаны на темы, взятые из опер, завоевавших популярность в то время. Таковы, в частности, завершающий рикордиевский сборник и написанный, видимо, во Флоренции полонез на тему Микеле Энрико Карафа (1787—1872) и впервые опубликованная нами в 1954 году мазурка на темы из оперы Россини «Зельмира». Эта опера была впервые поставлена 16 февраля 1822 года, — следовательно, третья известная нам мазурка Огиньского также относится к последнему десятилетию его творческой деятельности.

В общей сложности мы знаем в настоящее время свыше 20 полонезов Огиньского, четыре вальса, четыре марша, три мазурки, две кадрили, галоп и менуэт, то есть не менее 35 фортепианных произведений. К этому

перечню нужно добавить еще упоминавшуюся оперу «Зелида и Валькур», в отношении которой авторство Огиньского, как уже было сказано, не может считаться окончательно доказанным, несколько повстанческих песен, до нас не дошедших, и 19 других вокальных произведений. Почти все эти произведения (за исключением романса «Вы и Ты», два рукописных экземпляра которого были недавно обнаружены нами в архиве композитора) включены в сборник вокальных сочинений Огиньского, подготовленный исследователем его творчества Владзимежем Позыняком и выпущенный в 1962 году.

Если судить о вокальном наследии Огиньского по этому изданию, представляющему несомненную ценность как первое собрание вокальных произведений композитора, то среди романсов Огиньского лишь два («Перестань лить слезы предо мною» и «Люблю приют четы достойной») написаны на польские тексты. Во вступительной статье Позыняк упоминает еще одну песню, рукопись которой, по его словам, погибла. В действительности же дело обстоит несколько иначе.

Видимо, наиболее ранним из дошедших до нас вокальных сочинений Огиньского следует считать романс «Перестань лить слезы предо мною» (он был опубликован Позыняком по рукописи, найденной им в Ягеллонской библиотеке в Кракове). Романс этот написан на слова поэта-легионера Антония Гурецкого (1787—1861), прославившегося своими патриотическими стихотворениями (в особенности песней «Польша, которая не погибла»). В стихотворении, положенном на музыку Огиньского, речь идет о польке, которая отказалась слушать ласковые речи своего возлюбленного и вдохновила его на подвиги во имя освобождения родины. Жанр произведения, в соответствии с содержанием поэтического текста и музыкальными образами, можно определить как песню-побудку:

14 Tempo di Marcia

f

Prze stań przedemną tzy

[*p*]

ro - nić, idź kra ju two - je go bro - nić.

Пять романсов Огиньского на французские тексты были изданы в двух тетрадах в Петербурге в 1811 году.

К трем романсам второй тетради он присоединил впоследствии еще три романса, также на французские тексты, и напечатал этот небольшой сборник у Рикорди в 1826 году. Одной из лучших пьес сборника следует считать последний романс, написанный на текст, в котором говорится о родной земле, об отчем доме, возникающем перед взором изгнанника. Инструментальное вступление построено на тонко орнаментированной мелодии, заставляющей вспомнить лирические страницы полонезов Огиньского, вокальная партия отличается пластичностью и интимной задушевностью, сменяющейся в кульминации драматической патетикой. Заметим попутно, как выразительно применена в кульминации «славянская кварта» и секстовые интонации, включающиеся в «опевание» опорного звука ля:

15 **Andantino**

pespressivo

Humblecaba ne de mon pe - re, té-

moin de mes pre_miersplai_sirs, au fond d'u - ne

terre étran_gè-re, c'est vers toi que vont messou_pirs, le

jeu - ne til_leul qui t'om brage et

p

la mon - tagne et le ha - meau,

p

В своем вокальном творчестве Огиньский развивал также черты «полонезности». Однако оба его вокальных полонеза (видимо, издание их, выпущенное Рикорди, является первой публикацией) написаны не на итальянские тексты, как полагает Позыняк, а на польские. Это нам удалось установить на основании найденных в архиве композитора рукописей обоих полонезов, относящихся к значительно более раннему времени, чем издание Рикорди¹. находка позволяет утверждать, что романс «Wy, co macie serca tkliwe» («Вы, чьи сердца так чувствительны»)² представляет собой не что иное, как первый вокальный полонез Огиньского, вошедший в сборник с польским переводом, сделанным с итальянского перевода польского подлинника.

¹ См.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. 1, с. 284—288.

² Проф. Позыняк упоминает его в конце вступительной статьи к сборнику, изданному в Польше в 1962 году. Позыняку было известно о существовании этого подлинника, но он считал, что рукописный экземпляр романса, погибший во время разрушения фашистами Национальной библиотеки в Варшаве, был единственным и что этот романс не имеет ничего общего с первым вокальным полонезом.

Для вокальных партий романсов-полонезов Огиньского характерна гибкая орнаментальность, придающая им, так же как и инструментальным произведениям композитора, особую выразительность, достигаемую также путем «перекрашивания» различных ступеней лада (преимущественно в сфере субдоминанты, что, кстати сказать, типично и для других предшественников Шопена, и для него самого). Приведем начало вокальной партии первого романса-полонеза, цитируя ее по рукописи, а не по печатному тексту, в ряде мест существенно отличающемся от нее:

16

Wy, co ma - cie ser - ca tkli - we,
 co bied_nych wspie.rać lu - bi - cie,

Обратимся теперь к началу второго вокального полонеза Огиньского с польским текстом, также содержащимся в изученной нами рукописи («Не забочусь ни о богатстве, ни о блистательных почестях, — тот, кто стремится к ним, никогда не получает удовлетворения»). Здесь, так же как и в первом полонезе, орнаментальность мелодики своеобразно сочетается с элементами переменности, которая, как видно из приводимого примера, достигается преимущественно «перекрашиванием» второй ступени, то есть возникает вновь в субдоминантовой сфере:

17

Canto

Piano

p

Musical score for measures 17-18. The Canto part is a single note on a whole rest. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note. The left hand bass line consists of a series of chords, primarily triads and dyads, with a 'p' dynamic marking.

sc

Musical score for measures 19-20. The right hand has a melodic line with a slur over the second measure. The left hand has a bass line with chords. A 'sc' marking is present above the first measure of the right hand.

Musical score for measures 21-22. The right hand has a melodic line with a slur over the second measure. The left hand has a bass line with chords.

sc

Musical score for measures 23-24. The right hand has a melodic line with a slur over the second measure. The left hand has a bass line with chords. A 'sc' marking is present above the first measure of the right hand.

Nie dbam o skar - by,
Più non de - si - de - ro

p

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "Nie dbam o skar - by, Più non de - si - de - ro". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple harmonic bass line in the left hand. A piano dynamic marking (*p*) is placed below the piano part.

świe - tne za - szczy - ty,
ri - chez - ze o - no - ri,

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "świe - tne za - szczy - ty, ri - chez - ze o - no - ri,". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system.

ten, co ich pra - gnie
son, co - se fri - vole,

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "ten, co ich pra - gnie son, co - se fri - vole,". The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment and harmonic support.

ni - gdy nie sy - ty
son va - ni - ta

Как известно, жанр вокального полонеза получил широкое распространение в польской музыке, включая оперное творчество. Едва ли не лучшим образцом этого жанра следует признать арию-полонез Мечника из «Зачарованного замка» Монюшко. Но, говоря о классических произведениях польских мастеров, нельзя забывать и творческих опытов их предшественников, в частности Эльснера, в комических операх которого встречаются песни-полонезы. Что касается Огиньского, то он отказался, кстати сказать, от куплетной формы, переставшей удовлетворять его, как он отметил в своих «Письмах о музыке». Нелишне напомнить также, что проблемой этой, судя по датировке ранних вокальных сочинений Огиньского, он занялся еще до того, как были созданы первые песни Шуберта.

Разумеется, ни по дарованию, ни по уровню мастерства автора «Прощания с родиной» нельзя сравнивать с великим венским классиком. Но нужно согласиться с мнением уже неоднократно упоминавшегося нами польского музыковеда Влодзимежа Позыняка, который пишет: «Если полонезное творчество Огиньского в свое время завоевало огромную популярность во всей Европе и стало важным этапом в развитии этого танца, то

его романсы, хоть они относительно менее популярны и признаны, являются ценнейшим достижением польской песни до Шопена. Мы не знаем, правда, композиций Козловского, относящихся к этому жанру, однако сравнение с песнями Каменьского, Эльснера, обоих Стефани, Курпиньского и многих других оказывается в пользу Огиньского»¹.

Появившиеся уже после статьи Позыняка работы О. Е. Левашовой о песнях Козловского², публикации забытых песен Марии Шимановской³ и Францишка Лесселя позволяют отнести эти произведения к выдающимся достижениям польской музыки в дошопеновский период ее развития. Это нисколько не умаляет значения вокальных сочинений Огиньского, привлекающих сейчас внимание не только Позыняка, но и других исследователей, в частности Янины Цыбульской, которая упоминает и о творческих опытах старшего сына композитора Францишка Ксаверия Огиньского (1801—1837) и дочери Амелии⁴. Заметим попутно, что Амелия вместе со своей сестрой Эммой переложила для фортепиано в четыре руки «Марш-экспромт» Огиньского. Переложение это сохранилось в архиве композитора.

Категорическое утверждение, будто сам Огиньский не придавал серьезного значения своему творчеству, поныне встречается в музыковедческой литературе, включая лексикографическую⁵. Такое утверждение

¹ Poźniak W. Romans wokalny w twórczości Michała Kleofasa Ogińskiego. — In: Rozprawy i notatki muzykologiczne, z. I, s. 55.

² Левашева О. Песни Козловского. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963, с. 48—82.

³ Бэлза И. О славянской музыке, с. 153—161.

⁴ Cybulska J. Romans wokalny w Polsce w latach 1800—1830. Kraków, 1960.

⁵ См., напр.: Reiss J. Mała Encyklopedia muzyki. Warszawa, 1960, s. 525.

представляется нам глубоко ошибочным. Период творческой деятельности Огиньского охватывает не менее сорока лет, и в настоящее время нам известно (включая находки последних лет) уже около шестидесяти его вокальных и фортепианных произведений. Кроме того, многие сочинения Огиньского, в том числе первый полонез и подавляющее большинство походных маршей и повстанческих песен, не дошли до нас. Следовательно, итоги композиторской деятельности Огиньского были, видимо, гораздо обширнее, чем это представляется большинству авторов статей и заметок о нем.

Однако нельзя забывать и о том, что значение Огиньского в истории польской музыкальной культуры далеко не ограничивается его творческим наследием. Вслед за Курпиньским, опубликовавшим в 1820—1821 годах серию статей о польском народно-песенном, инструментальном, вокальном и оперном творчестве¹, Огиньский заканчивает в 1828 году свои «Lettres sur la musique adressées par Mr le comt Michel Oginski à un de ses amis de Florence» («Письма о музыке, посланные графом Михалом Огиньским одному из своих флорентийских друзей»). Надо полагать, что упоминание об «одном из флорентийских друзей» является попросту литературным приемом, характерным для широко распространенного тогда эпистолярного жанра, — вспомним хотя бы знаменитые «Письма к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин» В. Ф. Одоевского, проявившиеся в 1836 году.

К этому жанру мы вправе причислить и «Письма о музыке» Огиньского. Всего нам известно четыре рукописных экземпляра (ни один из них не является автографом) этого сочинения: два экземпляра сохранились в архиве композитора (см. библиографию в конце наше-

¹ Две статьи Курпиньского под названием «Об операх у разных народов» были помещены в русском переводе в московском «Вестнике Европы» (1823, № 15—16).

го очерка), один — в Ягеллонской библиотеке в Кракове (рукопись № 6731, изготовленная для дочери Амелии, судя по ее надписи, датированной 25 сентября 1828 года — «когда мне исполнилось 63 года») и еще один — также в Кракове, в частном собрании. Возможно, что существуют и другие экземпляры «Писем о музыке», ссылки на которые имеются, в частности, как в первом (французском), так и во втором (польском) издании «Словаря польских и славянских музыкантов» первого польского музыкального лексикографа Войцеха Совиньского. В некоторых случаях труд Огиньского является единственным источником для библиографических заметок, содержащихся в этом словаре¹. Из бумаг, сохранившихся в архиве композитора, явствует, что он посылал в Париж некоторые заметки о польских музыкантах, в частности о Козловском.

Два первых «Письма о музыке» (они датированы 18 апреля и 15 мая 1828 года) содержат автобиографические заметки Огиньского о своем творческом пути, дополняющие его «Мемуары», о которых мы будем говорить в следующей главе. Но порою повествование о своих учителях, о своих произведениях и встречах с музыкантами переплетаются с рассказом об исторических событиях, о тяжелых переживаниях 1794—1802 годов. В третьем «Письме о музыке», датированном 1 июня 1828 года, говорится о происхождении музыки (причем здесь цитируются Лукреций и Вергилий) и о национальных особенностях музыки разных народов. Вспоминая о своих встречах с султаном Селимом III,

¹ См., напр., заметку о рано умершем польском оперном композиторе Лисовском, жившем в Неаполе в конце XVIII века: *Les musiciens Polonais et Slaves...* par Albert Sowiński, Paris, 1857, p. 377.

² Через пять лет после того как в Париже вышло в свет второе, дополненное издание этого словаря уже на польском языке (1874), появился польский перевод и двух первых «Писем о музыке».

Огиньский пишет: «Если судить о турках по вкусу их владыки и по его знанию музыки, то они в этой области являются такими же закоснелыми невеждами, как и во всех других областях». Четвертое весьма обширное «Письмо о музыке» (15 июля 1828 года) посвящено западноевропейской опере, ее создателям и исполнителям. В пятом «Письме о музыке инструментальной», Огиньский рассказывает об эволюции клавишных инструментов, о пианистах, скрипачах и виолончелистах, с которыми ему приходилось встречаться, а также о камерно-инструментальных ансамблях: «Сотни раз я играл квартеты Гайдна... всегда находил в них возвышенный творческий гений, глубокие музыкальные познания, новые и оригинальные мысли... Точно так же обстоит дело с сочинениями Моцарта, почти все квартеты и квинтеты которого запечатлелись в моей памяти, но, несмотря на это, участие в исполнении их всегда снова доставляет мне удовольствие».

С особенной симпатией отзывается Огиньский о Марии Шимановской и М. Ю. Вельгорском. Называя имена самых знаменитых виолончелистов того времени, он добавляет: «Но я признаюсь, что ни один из этих артистов не доставил мне такого удовлетворения, как граф Матвей Вельгорский, который будучи только любителем, но глубоко понимая музыку, поражает беглостью пальцев, звучанием своего инструмента и способом ведения смычка в исполнении самых трудных пьес и трогает своих слушателей, заставляя петь виолончель в *andante* и *adagio*. В Венеции, Милане, Флоренции, Риме и Неаполе, во всех частных домах, где он выступал, его слушали с восхищением и энтузиазмом. Все итальянские музыканты единодушно выразили уважение к его таланту. В Париже, где он провел несколько недель весной 1828 года, он также имел большой успех, который сопутствовал ему везде, где только слушали его игру. Если бы он избрал искусство своей профессией,

то стал бы несомненно одним из наиболее выдающихся артистов нашего времени».

В «Письмах о музыке» Огиньский указывает на влияние польских национальных танцев на творчество не только отечественных, но и зарубежных композиторов¹. Однако интересы композитора не ограничивались только музыкальным искусством. В обширном письме к Леонарду Ходзько, датированном 26 августа 1828 года, Огиньский пишет о красоте польского языка, о достижениях польской науки и литературы. Он упоминает о великом поэте Яне Кохановском (1530—1584), о Матее Казимеже Сарбевском (1595—1640), прозванном «польским Горацием», и о других прославленных польских писателях.

В письме к Ходзько Огиньский отмечает, что «роман Пушкина и большая часть других его произведений приводятся в иностранных журналах как заслуживающие подражания образцы литературы; и что многие другие русские известны в остальной части Европы как выдающиеся математики, как минералоги, как историки, труды которых переводятся, как географы и путешественники, которые делают полезные открытия во время своих кругосветных путешествий, — одним словом, как писатели и ученые во всех областях...». И в других дошедших до нас документах можно встретить высказывания композитора, свидетельствующие о том внимании, с каким он изучал культуру польского, русского и других славянских народов, с гордостью отмечая ее выдающиеся достижения и мировое значение.

¹ Отрывки из «Писем о музыке» в русском переводе читатель найдет в первом томе Истории польской музыкальной культуры автора данного очерка (М., 1954). Польский перевод «Писем о музыке» под редакцией и со вступительной статьей Тадеуша Струмилло опубликован Польским музыкальным издательством в 1956 году.

Судя по цитированному письму к Леонарду Ходзько, Огиньский стремился по мере сил содействовать как пониманию истории Польши (в особенности восстания 1794 года), так и признанию в зарубежных странах достижений не только польской музыки, но и литературы и науки. Эта сторона деятельности композитора, не прекращавшейся до последних лет его жизни, изучена пока очень мало. Следует отметить также широту кругозора Огиньского, проявившуюся, например, в его интересе к расшифровке египетских иероглифов, ключ к которой был найден Шампольоном. «Апостолом» этого открытия, по выражению самого Шампольона, стал друг Огиньского, польский историк и дипломат Станислав Щенсны Коссаковский (1795—1872), служивший в русском посольстве в Риме¹.

¹ Livchitz I. G. Nouveaux document sur l'histoire de l'égyptologie. «Cahiers d'histoire mondiale», v. IV, N 3, Neuchatel, 1960.

Глава шестая

МУЗА КЛИО

Итак, на протяжении «флорентийского» десятилетия жизни Огиньского он как бы подводил итоги своей музыкальной деятельности, публикуя ранее написанные фортепианные и вокальные сочинения, к которым, как мы знаем, постепенно прибавлялись и новые пьесы. Вместе с тем, именно в этот период появились и «Письма о музыке», которые мы вправе рассматривать также как своего рода итог опыта, накопленного композитором в «искусстве дивном», и, вместе с тем, как первый польский музыкально-эстетический трактат. Он написан, правда, далеко не в «академической» форме, но содержит достаточно законченное изложение взглядов Огиньского на музыку.

Автор «Писем о музыке» отлично понимал, что его взгляды порою расходятся с мнениями тех или иных музыкальных критиков, но прежде всего дорожил самостоятельностью своих суждений, что отчетливо высказал в конце четвертого «Письма». Признав наличие больших вокальных данных у Джьованни Давиде (1789—ок. 1851), обладателя «очень чистого, гибкого голоса большого диапазона», Огиньский высказал затем ряд критических замечаний по поводу исполнительской манеры певца, находившегося тогда в зените славы. Затем автор «Писем о музыке» привел похвалы, расточавшиеся Давиде его соотечественником Джузеппе Карпани (1752—1825), достаточно хорошо известным благодаря не только своим музыкально-критическим

статьям, но и позорным выступлениям против французской революции, а также благодаря предпринятым по поручению венской тайной полиции попыткам убедить европейскую общественность в том, что Моцарт не был отравлен Сальери. Заметив полуиронически, что «после столь шумной и лестной похвалы такого компетентного знатока... может быть, нужно было бы воздержаться от высказывания своего собственного мнения», Огиньский добавляет, что все же от него «ожидают выражения не тех взглядов, которые были внушены кем-либо, а тех, которые выработались у него лично». Добавим, что подлинные знатоки и историки вокального искусства присоединились к мнению не габсбургского шпика, а Михала Клеофаса Огиньского, — достаточно взглянуть хотя бы в «Музыкальный словарь» Грова, где говорится о недостатках исполнительского искусства Давиде.

«Письма о музыке» заслуживают не только перевода на русский и иностранные языки, но и тщательно-го комментирования. «Углубленного изучения требуют эстетические взгляды Огиньского, изложенные в его литературно-музыкальных трудах, где он не раз говорит о национальной самобытности художественной культуры различных народов и о ее воспитательном значении», — отмечает Ирена Карасиньская, автор нескольких работ о жизни и творчестве Огиньского.

Как уже было сказано, круг интересов Огиньского был необычайно широк. Помимо литературы, музыки и живописи, он занимался также изучением, а иногда и зарисовкой памятников архитектуры и скульптуры. Фрески Джотто в храме-пантеоне Санта Кроче, произведения Чимабуэ и Гирляндайо в Санта Мария Новелла, шедевры Микеланджело, портрет Данте¹ в кафедраль-

¹ Этот портрет был заказан в XV веке художнику Доменико ди Микеллино рабочими, участвовавшими в перестройке храма.

ном соборе Флоренции — Санта Мария дель Фьорё, увенчанном за три года до этого великолепным куполом, образы, созданные достохвальной кистью фра Беато Анджелико да Фьезоле, — все это привлекало внимание Огиньского, когда он бродил по столице Тосканы.

И все же его мысли были всегда устремлены к родине. С юных лет он изучал историю Польши и ее культуры, древность и богатство которой всегда восхищали его. Но Огиньский справедливо считал, что высокие достижения польской науки, литературы и искусства не получили достаточно широкого международного признания. Живя во Флоренции, он поддерживал приезжавших туда польских писателей и музыкантов, знакомил итальянскую общественность с трудами польских ученых. Именно по инициативе Огиньского в пизанском «Новом журнале писателей» («Nuovo Giornale dei Letterati», № 50) был опубликован в 1830 году итальянский перевод труда выдающегося польского ученого Яна Снядецкого (1756—1830) о Копернике («Di Niccolò Copernico astronomo polacco»). Огиньский напечатал в Италии гравированный портрет польского мыслителя и политического деятеля XVII века Анджея Максимильяна Фредро, способствовал исполнению и изданию некоторых произведений Шимановской¹ и других польских композиторов.

Во Флоренции Огиньский начал подводить итоги не только своей музыкальной, но и политической деятельности. Как явствует из многих его высказываний, он считал своим патриотическим долгом служить родине: государственный и общественно-политический деятель, участвовал в развитии отечественной художественной культуры и, вместе с тем, оставил потомству достовер-

¹ В 1828 году Рикорди издал, например, двенадцать этюдов («Dodici Esercizi») Шимановской.

ное повествование о всех событиях, свидетелем, а нередко и участником которых он был. К сожалению, наследие Огиньского как историка до сих пор еще не получило надлежащей итоговой оценки, которая, разумеется, не входит в задачи нашего небольшого очерка. Мы можем лишь ограничиться несколькими замечаниями, напомнив прежде всего, что основной исторический труд Огиньского — «Мемуары о Польше и о поляках» привлек внимание самого Мицкевича, который в 1851 году рекомендовал французскому ученому Жюлю Мишле (1798—1874), автору книги «Польша — мученица», этот труд в качестве основного источника для биографии Косьцюшко¹.

Судя по всему, замысел обширного исторического труда, посвященного истории Польши в последние десятилетия XVIII и в первые десятилетия XIX века, начал созревать у Огиньского еще в юные годы. Об этом свидетельствует, в частности, громадная работа, предпринятая им по накоплению материалов, необходимых для осуществления такого труда, — государственных документов, газетных вырезок, писем и копий с них. Значительная часть этих материалов легла в основу четырехтомных «Мемуаров о Польше и о поляках» («Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815»), изданных в 1826—1827 годах² в Париже.

Однако мемуарами не исчерпывается историко-политическое и автобиографическое наследие Огиньского. До нас дошла рукопись обширных «Дополнений» к мемуарам Огиньского, которую он, как явствует из надписи на ней, запретил публиковать при своей жизни («Additions Manuscrites à mes Memoires imprimés, que

¹ Mickiewicz A. Dzieła, t. 16. Warszawa, 1955, s. 435.

² Перерыв между выходом в свет первых двух (1826) и последних двух (1827) томов объясняется болезнью Огиньского.

je ne permets pas de livrer à l'impression aussi longtemps que j'existe» — «Рукописные дополнения к моим изданным мемуарам, которые я не разрешаю печатать при своей жизни»). Рукопись эта сохранилась в архиве композитора, причем в состав ее входит и автобиография Огиньского, доведенная до 1788 года («époque où comencent mes Mémoires» — «времени, с которого начинаются мои мемуары»).

Автобиография, так же как и «Дополнения» к мемуарам Огиньского, была введена в научный обиход еще в 1954 году¹, однако вплоть до последнего времени биографы композитора, не обратившие внимания на опубликованные тогда материалы, считают ее утраченной — на том основании, видимо, что второй экземпляр автобиографии, находившийся в рукописных фондах Национальной библиотеки в Варшаве, сгорел во время последней мировой войны.

В нашем очерке использованы как автобиография, так и мемуары Огиньского и рукописные дополнения к ним, содержащие, в числе прочих материалов, обширные фрагменты из его писем к различным лицам, которые почти везде обозначены инициалами, не всегда поддающимися расшифровке. Многие бумаги, включая полные тексты писем, подготовленных к посмертной публикации с купюрами, Огиньский сжег 15 июня 1828 года перед отъездом к сыну Иренеушу в Дрезден, сделав об этом соответствующую запись, поныне сохранившуюся в его архиве. Как мы увидим дальше, уничтожение части архива объясняется достаточно серьезными причинами, с которыми Огиньский начиная с середины апреля 1827 года вынужден был считаться. Что касается документов, связанных с участием Огиньского в восстании 1794 года, то, как мы знаем из его

¹ См.: Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. 1, с. 322.

мемуаров, значительную часть их композитор уничтожил в конце 1795 года, узнав, что неаполитанская полиция разыскивает его. Не лишено интереса то обстоятельство, что об этом предупредил Огиньского, по его собственным словам, случайно встретившийся с ним в театре Сан Карло русский посланник, хотя, казалось бы, он должен был содействовать задержанию «врага престола».

Сопоставление рукописи «Дополнений» с мемуарами Огиньского убеждает нас в том, что, публикуя парижский четырехтомник, он вынужден был считаться с политической обстановкой, сложившейся к тому времени. Двадцатые годы XIX века ознаменовались не только дикой расправой с передовой русской интеллигенцией, но и разгромом польских патриотических организаций, начавшимся, кстати сказать, еще при Александре I, которому так долго верил Огиньский. Мемуары Огиньского, бесспорно, имеют значительную ценность для историка благодаря обилию фактического материала и стремлению автора именно на основе этого материала отчитаться перед современниками и потомством в выполнении им своего патриотического долга. Недаром одна из парижских газет писала, что мемуары Огиньского «можно рассматривать как официальные документы»¹. Но, отдавая себе отчет в значении труда, завершению которого были посвящены первые годы жизни во Флоренции², Огиньский все же должен был считаться с теми обстоятельствами, которые заставили его перенести часть материалов в «Дополнения» и разрешить публикацию этой части только после своей смерти. Нужно заметить, однако, что такое распределение материалов объясняется не только тактическими соображениями, связанными с официальным положением Огиньского,

¹ «La Réunion», 1827, 7 декабря.

² По словам самого Огиньского (т. 1, с. 17), он работал над мемуарами уже в ноябре 1815 года.

но и нежеланием его включать в мемуары сугубо автобиографические данные, не имеющие прямого отношения к его государственной и общественно-политической деятельности.

С другой стороны, в мемуарах, так же как и в «Письмах о музыке», мы находим страницы, посвященные не только истории, но и культуре Польши, в частности, таким крупным деятелям эпохи Просвещения, как Красицкий, Сташиц, Коллонтай, «моральный диктатор Польши» Немцевич, «отец польского театра» Богуславский, драматурги Князьнин и Осиньский, упоминавшийся уже Снядецкий и многие другие. Несмотря на то, что между Станиславом Августом и Огиньским (а еще раньше — его отцом), вне всякого сомнения, существовали близкие отношения, автор мемуаров очень критически отзывается о последнем польском короле: «большая часть нации была против него». Описывая свидание с королем, приехавшим к нему в имение после разгрома тарговицкой конфедерации, к которой примкнул Станислав Август, предав тем самым интересы родины, Огиньский вспоминает, как совершенно растерявшийся король плакал и, видимо, «на этот раз был искренним». Весь этот эпизод, включенный в мемуары, полон не только горечи, но и какой-то зловещей иронии, показывающей, что Огиньский был далек от присущей многим польским историкам идеализации Станислава Августа и видел в нем не царственного мецената, а скорее всего «властителя слабого и лукавого», как выразился Пушкин об Александре I.

Мемуары Огиньского недаром названы воспоминаниями о Польше и поляках. Несмотря на сдержанный тон повествования, автору удалось показать трагедию своих соотечественников-патриотов, обманывавшихся в надеждах на восстановление Польши. Незабываемое впечатление производит рассказ о подавлении восстания 1794 года. Косьцюшко и многие его

соратники томятся в царских казематах, генерал Мадалиньский — в плену у пруссаков, Коллонтай находится в австрийской тюрьме в Оломоуце. Большая группа эмигрантов, включая самого Огиньского, видит в Наполеоне «генерала революции», той революции, во имя которой гибнут многие тысячи польских легионеров вдали от Родины.

Затем Огиньский, как уже было сказано, примыкает к той обширной группе польских эмигрантов, которая пытается верить Александру I. Правда, в своих обещаниях Александр I шел несколько дальше, чем Селим III и даже Наполеон, но и он обманывал поляков и до бесконечности затягивал переговоры с ними. К тому же, совершенно нереальным был план Огиньского начать восстановление Речи Посполитой с провозглашения независимости Литвы (под скипетром одного из членов русского царствующего дома) и присоединения к ней значительной части украинских земель.

Но Александр I делал вид, что он увлечен этим планом. Наполеон тоже заигрывал с поляками, и это тревожило русского императора, который все чаще и чаще приглашал к себе Огиньского для интимных бесед, отлично понимая, что тот поддерживает связи с самыми различными кругами польской эмиграции. А французского императора раздражало то, что многие поляки переставали верить ему. И совсем незадолго до начала Отечественной войны маршал Дюрок ехидно сказал Огиньскому, носившему тогда мундир русского сенатора, что «больше было бы чести остаться поляком и служить своей родине» и что Наполеон осыпал поляков благодеяниями, а петербургские планы восстановления Польши — химера.

Этот разговор, столь оскорбительный для Огиньского, происходил в Париже, в доме его соотечественницы, возлюбленной французского императора Марии Валевской, которой посвятили столько поэтичнейших страниц

и французский историк Фредерик Массон, и польский писатель Станислав Бэлза, приложивший к своему очерку «Там, где император был изгнанником» знаменитый портрет Марии Валевской работы Дюбюфа. Тогда, в Париже, она расспрашивала Огиньского о его беседе с Наполеоном и заверяла автора мемуаров, что ее возлюбленный «очень любит поляков». Но, хотя Огиньский давно уже перестал верить Наполеону, он, судя по его высказываниям, содержащимся в четвертом томе мемуаров, уважал тех своих соотечественников, которые шли за диктатором Франции, надеясь на восстановление Польши.

Беседуя в Париже с Косьцюшко, Александр I рассказал ему о планах возвращения Польше государственной самостоятельности, мифичность которых становилась, видимо, ясной самому Огиньскому, ибо в своих мемуарах (т. 2, с. 40) он записал, что Косьцюшко «благодарил императора за добрые намерения относительно восстановления Польши, но не сомневался, что эти обещания не будут выполнены». Не сомневался в этом и сам Огиньский. Ибо поздней осенью того же 1814 года, когда русский император беседовал с вождем польского восстания, жившим тогда в окрестностях Фонтенбло, Огиньский набросал похоронный марш («*Marche lugubre*»), долгое время остававшийся неизвестным:

18, Marche



First system of a musical score in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line with some rests. A fermata is placed over a measure in the right hand.

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line. Dynamics include *f* (forte).

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line. Dynamics include *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano).

Едва ли этот марш прозвучал в те дни 1815 года, когда Александр I приехал в столицу Литвы. И хотя над фронтоном дворца Огиньского вновь, как в былые годы, запылал транспарант, огненные буквы которого гласили «доверие и благодарность», в сердце владельца дворца уже не было ни доверия, ни благодарности. Два императора обманули его, и об этом он вознамерился поведать в своих мемуарах, которые он начал писать, как уже было сказано, в 1815 году, — «Мемуарах о Польше и о поляках».

«Я говорю о тех поляках, которые предпочли быть скорее сосланными в Сибирь, чем отречься от патриотических идей, которые они исповедовали» — такой комментарий дал Огиньский к заглавию мемуаров (т. 1, с. 7). И это разъяснение привело в ярость Николая I, хорошо понимавшего, что «во глубине сибирских руд» томились не только поляки, но и русские патриоты, сохранившие верность своим высоким идеалам. Два первых тома мемуаров Огиньского появились тогда, когда мученической смертью погибли те декабристы, имена которых впоследствии были начертаны на щитах, поднятых в январе 1831 года над головами польских патриотов, шедших по улицам восставшей Варшавы. Но уже в 1826 году Николай I знал о том возмущении, какое вызвала в передовых кругах мировой общественности весть о казни пяти декабристов, и о тех многочисленных откликах, которые вызвала публикация Огиньского.

Первый статс-секретарь министерства иностранных дел Российской империи, впоследствии канцлер, граф¹ Карл Нессельроде, чуть ли не полвека руководивший русской внешней политикой на Западе (а с 1822 года — и на Востоке), в январе 1827 года направил посланнику

¹ Точнее — рейхграф Священной Римской империи, в гербе которого коронованный лев стоял напротив пса с высунутым языком, что многие острословы Петербурга и Варшавы считали весьма символичным.

в Тоскане А. Сверчкову письмо, в котором сообщил о крайнем неудовольствии его величества публикацией мемуаров Огиньского. Сверчкову, человеку высокой культуры, находившемуся в близких отношениях с Огиньским и его польскими друзьями, в частности с Марией Шимановской (с которой поддерживала переписку жена Сверčkова), видимо, очень не хотелось читать нотацию автору мемуаров, ибо содержание письма Нессельроде он довел до его сведения лишь 12 апреля 1827 года. Через несколько дней Огиньский написал Николаю I, подчеркнув, что он на протяжении многих лет стремился к объединению Польши под скипетром Александра I. Надо полагать, что как Нессельроде, так и Бенкендорф информировали Николая I о том, что многие польские патриоты, а также их русские и зарубежные друзья рассматривали мемуары Огиньского как документ, уличавший Александра I в вероломстве. Но обещания, дававшиеся им полякам, были общеизвестны, а заявление сенатора Российской империи о своем желании видеть королем Польши русского царя не могло, в конце концов, считаться «крамолой». Николаю I нечего было ответить автору мемуаров. Поэтому он и оставил письмо Огиньского без ответа.

Меньше чем через год после беседы с Огиньским об отношении к его мемуарам в официальных кругах Петербурга Сверчков умер. В декабре того же года во Флоренцию прибыл новый русский поверенный в делах, товарищ Пушкина по лицу, князь А. М. Горчаков, которого Нессельроде ненавидел, а Бенкендорф подозревал в связях с декабристами. Четыре года, то есть почти до смерти Огиньского, пробыл Горчаков в Италии, принимая, подобно своему предшественнику, автора мемуаров в русском посольстве, но тщательно избегая, судя по имеющимся у нас данным, бесед с ним на политические темы. Во время этих встреч речь шла обычно о музыке, о литературе, о великом искусстве итальянско-

го Возрождения, которое так ревностно изучали оба собеседника...

После издания мемуаров Огиньский уже не выступал в печати в качестве историка. Он готовил, однако, второе издание мемуаров, составив список исправлений и дополнений, которые должны были быть внесены в него, а также, как уже говорилось, продолжал работать над материалами, предназначенными для посмертной публикации. Кроме того, Огиньский приступил к работе над новым историческим трудом, для рукописи которого он заказал большую тетрадь в красном сафьяновом переплете с замочком, запиравшимся на ключ. Хранился этот ключ, видимо, в каком-то тайнике. Озаглавлена была рукопись так: «*Observations sur les évènements¹ arrivés en Pologne, depuis la fin de Novembre 1830*» («Заметки о событиях, происходивших в Польше, начиная с конца ноября 1830 года»). В действительности, однако, этот труд должен был служить продолжением мемуаров Огиньского, и нет сомнения, что он с прежней тщательностью продолжал собирать документальные материалы, необходимые для достаточно полного освещения описываемых событий. Накануне капитуляции Варшавы, последовавшей в начале сентября 1831 года, Огиньский, понимавший, по всей вероятности, неизбежность поражения восстания и потрясенный новой трагедией, которую он тяжело переживал вместе со всеми польскими патриотами, прекратил работу над своим трудом. Возобновил он ее лишь через десять месяцев.

На первых страницах «Заметок» говорится о первых годах существования Королевства (Царства) Польского, образованного в результате передела польских земель на Венском конгрессе в 1815 году. Многие исконные польские земли в процессе передела были отданы Пруссии, к которой отошли также довольно обширные территории,

¹ Сохраняем орфографию подлинника.

ранее входившие в состав Княжества Варшавского. (Оно было создано на основе русско-французского Тильзитского договора 1807 года и Шенбруннского мира 1809 года, когда побежденная Наполеоном Австрия вынуждена была согласиться на включение в состав Княжества Варшавского Западной Галиции и некоторых земель, захваченных Габсбургами еще при первом разделе Речи Посполитой.) 27 ноября 1815 года Александр I подписал в Варшаве конституцию Королевства Польского, главой которого он стал. «Император и самодержец всероссийский, царь польский...» — так начиналась титулатура русского императора, сохранявшаяся до Февральской революции.

Но, хотя наместником Королевства (Царства) Польского был назначен бывший соратник Косцюшко, генерал Юзеф Зайончек, вся фактическая власть в стране была сосредоточена в руках великого князя Константина Павловича, занявшего пост главнокомандующего польской армии. Как свидетельствует Огиньский, уже в 1815 году, даже во время пребывания Александра I в Варшаве, цесаревич Константин начал грубо оскорблять чувство национального достоинства поляков. В «Заметках» дано изложение и тех событий последующих лет, которых мы уже касались. В «Заметках» речь идет о деятельности польских патриотов в первые годы существования Королевства Польского и о нарастании внутриполитического напряжения в стране, о котором, как можно предполагать, Огиньский знал значительно больше, чем это может показаться читателю «Заметок».

Кроме рассказа о трагических событиях восстания 1830—1831 годов, Огиньский включил также в свой новый труд официальное сообщение о «верноподданнической» встрече польской делегации с Николаем I в Зимнем дворце, опубликованное в «Journal de St. Pétersbourg» 3 (15) мая 1832 года. В состав делегации входили польские магнаты, представители духовенства и политические

деятели, включая начинавшего тогда свою дипломатическую карьеру двадцатидвухлетнего графа Александра Валевского, сына Наполеона и Марии Валевской, будущего министра иностранных дел французской империи.

Положение Огиньского тем временем осложнялось все более и более, так как один из его родственников вместе с упоминавшимся уже Прозором и другими «мятежниками» продолжал принимать участие в стычках, имевших место даже после подписания этой декларации, о чем мы можем судить на основании письма (от 26 августа 1832 г.) Юзефа Лятошинского к своему брату.

Только небольшая часть листов тетради в красном сафьяне оказалась исписанной. Размеры тетради позволяют предположить, что Огиньский собирался продолжать свое многолетнее служение прекрасной и задумчивой Клио — музе истории, изображавшейся в древности со свитком в руках, на котором запечатлевались повествования о величии и гибели стран, о дивных свершениях человечества и о тех страданиях, которые выпадали на его долю...

Последние годы жизни Огиньского невольно заставляют вспомнить слова Гоголя, содержащиеся в его удивительной статье «Скульптура, живопись и музыка»: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?»¹. Как уже говорилось, даже в трудные «годы странствий», последовавшие за поражением восстания 1794 года, композитор находил время заниматься музыкой, которая, судя по всему, была его единственным утешением и радостью. Занятия эти продолжались и в более спокойные годы десятилетия, предшествовавшего началу Отечественной войны, и в годы последнего десятилетия его жизни, проведенного во Флоренции.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 13.

Мы достоверно знаем (в частности, из составленного Огиньским списка принадлежавших ему автографов знаменитых музыкантов), что он был знаком с творчеством Козловского, Эльснера, Курпиньского, Липиньского, Антония Радзивилла, Лисовского и многих других польских музыкантов. Особенно дружен был Огиньский с Марией Шимановской, с которой он познакомился еще в Варшаве, видимо, в доме ее родителей: «Много лет тому назад я слушал в Варшаве ее игру на фортепиано, отличавшуюся таким совершенством, которое уже тогда давало ей право на одно из первых мест среди наиболее выдающихся артистов», — вспоминал Огиньский в «Письмах о музыке».

Осенью 1824 года Шимановская, концертировавшая тогда в Италии, вновь встретилась во Флоренции с Огиньским, несколько полонезов которого входило к тому времени в ее репертуар. Один из них — фа-мажорный — композитор вписал в альбом «царицы звуков»¹, которая, в свою очередь, подарила ему рукописи некоторых своих произведений, в том числе единственный известный нам автограф знаменитого ноктюрна «Le Mignone»². Огиньский способствовал организации ряда концертов и выступлений Шимановской, в частности в русском посольстве во Флоренции. После этой встречи между обоими польскими музыкантами завязалась оживленная переписка. Шимановская писала Огиньскому из Рима, Неаполя, Милана, Лондона, Парижа, Варшавы. В одном из писем, датированном 1 ноября 1825 года, Шимановская выразила уверенность в том, что имя Огиньского «будет сиять с таким блеском в истории

¹ Этот автограф воспроизведен в кн.: Maria Szymanowska. 1789—1831. Kraków, 1953, s. 84—85.

² Опубликован во втором томе Истории польской музыкальной культуры (М., 1957, с. 194—197) и положен в основу нового издания, вошедшего в тетрадь «Мария Шимановская. Два ноктюрна для фортепиано» (М., 1962).

нашей нации». Речь шла, конечно, не только о музыкальной, но и о всей разносторонней патриотической деятельности Огиньского, который был для Шимановской «превыше всего», как она добавила по-польски в том же письме (в основном переписка велась по-французски, как было принято в то время). После переезда в Россию Шимановская продолжала с восхищением следить за деятельностью Огиньского. Так, живя в Москве, она давала в феврале 1828 года читать его мемуары своим дочерям¹.

К тому времени уже были опубликованы не только мемуары, но и новые полонезы и вокальные сочинения Огиньского. Ранний фа-мажорный полонез по-прежнему пользовался особенной популярностью и был известен как «знаменитый» или «любимый» (*Polonaise favorite*), но при жизни Огиньского еще более громкую славу приобрел «очень любимый» (*Polonaise très favorite*) полонез ля минор, поныне называемый «Прощанием с родиной». Это название закрепилось за ним в трагические годы, следовавшие за поражением восстания 1830—1831 годов, потрясшим всех польских патриотов.

Судя по запискам врачей, сохранившимся в обширном архиве Огиньского², здоровье его резко ухудшилось в начале тридцатых годов. В различных источниках указываются различные даты его смерти. Однако, как установил польский исследователь Влодзимеж Позыняк, изучивший городской архив Флоренции, официальный акт, который там сохранился, подтверждает, что Михал Клеофас Огиньский скончался 15 октября 1833 года. Эта дата указана и на надгробной плите на монастырском кладбище у храма Санта Мария Новелла, неподалеку от

¹ См.: Карасиньская И. Дневник Елены Шимановской. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи, с. 105.

² Внимание исследователя невольно привлекает в этом архиве маленькая записка Джейн Стирлинг (1804—1859), окружившей впоследствии заботами умиравшего Шопена.

дома, где когда-то жил композитор. Впоследствии гробница Огиньского была перенесена в древний флорентийский храм-пантеон Санта Кроче, описанный Стендалем в книге «Рим, Неаполь и Флоренция», которая была издана задолго до того, как в храме был сооружен памятник Огиньскому. Неясно, почему в надписи на прекрасном монументе из белого каррарского мрамора указана иная дата кончины композитора: 18 ноября 1833 года...

Через несколько лет после смерти композитора варшавский издатель Рудольф Фридлейн, участник восстания 1830—1831 годов, издал под редакцией известного в свое время, а ныне почти забытого композитора Игнация Феликса Добжиньского (1807—1867) сборник, в который вошло 14 полонезов Огиньского. Добжиньский заботливо исправил неточности, которыми изобиливали предыдущие издания, и указал на титульном листе сборника, что он представляет собой «издание новое, просмотренное и исправленное в отношении ритмики, метрики, орфографии и гармонии, полностью сохраняющее мелодии композитора как чистейший образец и дух музыки польской».

В конце пятидесятих годов прошлого столетия Монюшко опубликовал свои концертные транскрипции шести полонезов Огиньского, посвятив их Листу, который как уже было сказано, еще до этого по достоинству оценил своеобразие и поэтичность творчества Огиньского. Юльош Зарембский, любимый ученик Листа, часто играл ему «Прощание с родиной» и другие полонезы своего соотечественника, облик которого постепенно уходил в прошлое и окутывался туманом «медленной Леты».

И все же имя композитора навсегда вошло в историю польской культуры. Патриотическая деятельность и творчество автора «Прощания с родиной» все чаще и чаще привлекают внимание исследователей. И если до сих пор еще нет работ, дающих полную и справед-

лившую оценку исторических трудов Огиньского, посвятившего, как мы старались показать, так много лет служению музе Клио, то значение его в истории польской музыки постепенно делается все более и более очевидным. Сейчас уже нельзя отрицать, что Огиньский был одним из наиболее выдающихся предшественников Шопена, творческие достижения которых во многих отношениях подготовили классический расцвет отечественного музыкального искусства. Именно Огиньский был первым польским композитором, последовательно преобразовавшим национально-своеобразные жанры польского песенно-танцевального творчества и придававшим этим жанрам черты поэчности, которые впоследствии столь блистательно развивал Шопен.

Говоря о произведениях величайшего польского композитора, нельзя забывать о том, что он многое почерпнул как из народных истоков, так и из профессионального опыта своих старших современников. Напомним еще раз, что Лист чутко постиг в музыке Огиньского образы «могил, в соседстве которых молкнут гордость и смех». Разумеется, автор «Прощания с родиной» не достиг трагедийных вершин сонаты с похоронным маршем и других шопеновских творений. Но он понимал, что патриотический долг его заключается не только в «поклонении священным гробам», но и в сохранении и умножении сокровищ национальной культуры, в величии которой польские мастера видели надежный залог бессмертия родного народа.

Глава седьмая

ЗНАЧЕНИЕ ОГИНЬСКОГО В ИСТОРИИ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Сохранившаяся часть архива Огиньского позволяет считать, что до конца своих дней он не переставал задумываться на судьбами своей родины. Приведенное нами заглавие его последнего, оставшегося незаконченным труда показывает, что он понимал рубежное значение Ноябрьского восстания, следил за развитием событий, оказавшихся трагическими для Польши, и надеялся оставить после себя исторический анализ этих событий для опубликования после его смерти. Но последние годы своей жизни композитор провел вдали от Польши и от Франции, куда устремлялись многие участники восстания и патриоты, надеявшиеся на вмешательство иностранных держав в судьбы Польши.

Постепенно становилось все более и более ясным, что сложная дипломатическая игра польской аристократической верхушки во главе с «некоронованным королем Польши» князем Чарторьским (бывшим министром иностранных дел Российской империи), обосновавшимся в Париже, не приводила ни к каким результатам. Зарубежные «друзья» Польши обманывали ее так же, как некогда обманывал император Александр Благословенный, которому тоже верили когда-то польские патриоты. Но прошло каких-нибудь пятнадцать лет — и Шопен в письме к своему другу Юльяну Фонтане (в 1848 г.), совсем незадолго до смерти, выразил уверенность в том, что Польша — «прекрасная могучая» — возродится только в результате народных

восстаний. «Галицийские крестьяне подали пример во-лынским и подольским» — писал он, узнав об антишляхетских восстаниях крестьян¹. Огиньский не дождался этих восстаний, а в успех деятельности магнатской верхушки он вряд ли искренне верил.

После того как Огиньский обосновался во Флоренции, заметно активизировалась его творческая деятельность. Он сочинял новые полонезы, издавая их целыми сборниками у Рикорди, который печатал произведения Глинки, когда тот жил в Италии². Как уже говорилось, интересы Огиньского не ограничивались, однако, музыкальным искусством. Подытоживая его печатные и неопубликованные высказывания, можно сделать вывод, что он стремился показать значение отечественной культуры в самых различных областях, подчеркивая вместе с тем и непрерывность ее развития.

Деятельность Огиньского относится к годам расцвета польской культуры, когда этико-эстетические концепции века Просвещения создали предпосылки для бурного развития романтической литературы и искусства, развития, связанного с именами Шопена, Мицкевича, Словацкого, Красиньского и Норвида. Не подлежит, однако, никакому сомнению, что расцвет польской художественной культуры, связанный прежде всего с названными именами пяти великих мастеров, начался уже в век Просвещения, причем справедливость требует выделить в эту эпоху научную и художественно-литературную деятельность Яна Потоцкого, на которую, как известно, обратил особенное внимание Пушкин³, и

¹ Шопен Ф. Письма. М., 1964, с. 565.

² Именно благодаря каталогам фирмы Рикорди, сохранившимся в архиве Огиньского, удалось найти некоторые сочинения Глинки. См.: Бэлза И. Итальянские пьесы Глинки. — «Советская музыка», 1954, № 6.

³ См. статью и комментарии автора этих строк к первому русскому изданию в кн.: Потоцкий Я. Рукопись, найденная в Сарагосе. Пер. А. Големба. М., 1968.

столь же многогранную деятельность Михала Клеофаса Огиньского, также очень рано завоевавшую признание в нашей стране.

Уже говорилось, что в Польше авторитет Огиньского в начале XIX в. был необычайно высоким, и это получило, в частности, отражение в том, что именно его полонезом открыл Юзеф Эльснер первую тетрадь своего антологического собрания. Многие десятки переизданий его полонезов в разных странах, а также лексикографические статьи свидетельствуют о положении, занятом им в истории польской музыкальной культуры. Наиболее выдающиеся польские музыковеды на рубеже XIX и XX столетий, говоря о предшественниках Шопена, указывали прежде всего на Огиньского и отмечали даже некоторые его произведения, которые в той или иной мере могли послужить ориентиром для ранних творческих опытов Шопена¹.

К сожалению, отсутствие обстоятельной монографии об Огиньском нередко приводит к неточностям в его биографии, которыми изобилуют даже лексикографические издания, не исключая и польских. Составление нотографии произведений Огиньского крайне затруднено огромным количеством изданий его произведений, которым к тому же, вопреки желанию композитора, давались различные совершенно произвольные названия. В качестве примера назовем хотя бы полонез ре минор, издававшийся в нашей стране в дореволюционное время под названием «Сиротинушка». Во втором томе «Словаря польских музыкантов», несмотря на то что к этому времени уже были опубликованы иронические высказывания самого Огиньского о названии, под которым публиковался его полонез фа мажор, он по-прежнему называется «Разделом Польши»².

¹ См., напр.: Jachimecki Z. Chopin. Kraków, 1957, s. 108—113

² Słownik muzyków polskich, t. 2. Kraków, 1967, s. 86.

Нет сомнения, что жизнь и деятельность предшественников и старших современников Шопена заслуживают самого серьезного внимания со стороны всех исследователей польской музыкальной культуры. Элементарная добросовестность требует если не архивных изысканий, то хотя бы ознакомления с литературой предмета и уж во всяком случае последовательности суждений. Остановимся в связи с этим на двух высказываниях, сравнительно недавних, сопоставление которых вызывает полное недоумение.

В 1970 г. Институт искусств польской Академии Наук в Варшаве опубликовал чрезвычайно ценный и интересный сборник работ «Традиция и современность», в основу которого легли доклады польских историков культуры на научной сессии, организованной в ознаменование 25-летия Народной Польши и прошедшей под председательством крупнейшего польского ученого академика Юльюша Стажиньского¹. В докладе «Роль традиции в польской музыке 1945—1969 гг.» Зофья Лисса отметила, что «в польской музыке конца XVIII века смогли стать традицией необычайно популярные в свое время программные, исторически актуальные полонезы Огиньского, в которых нетрудно увидеть прообразы полонезов Шопена...»². Правда, программных полонезов Огиньский никогда не писал, но в общем Лисса, конечно, права, присоединившись к выводам Яхимецкого, указавшего даже на тематические отзвуки Огиньского в ранних полонезах Шопена. Более того, говоря о благороднейшей традиции польской музыки, Лисса справедливо говорит о «сильной эмоциональной реакции на все то, чем жила и живет страна, на ее величайшие трагедии и взлеты»... И далее: «В сентимен-

¹ Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej. Warszawa, 1970.

² Ibid., s. 59.

тальных полонезах Огиньского это проявилось с исключительной силой»¹.

В том же 1970 году Польское музыкальное издательство в ознаменование 200-летия со дня рождения Бетховена выпустило книжку «Polonica Beethovenowskie», в которой деятельность Огиньского получила резко отрицательную оценку, заключающуюся в том, что патриотизм автора «Прощания с родиной» выражался лишь в том, что он культивировал жанр полонеза и выпускал «некоторые из этих сентиментальных произведений под политически злободневными названиями»². Мы уже говорили, что Огиньский сражался с оружием в руках под знаменем Косьцюшко, что полонезам своим он, за одним-единственным исключением («Прощание»), никаких названий не давал. Но самое удивительное в этой пренебрежительной оценке заключается в том, что она принадлежит той же З. Лиссе, диаметрально противоположные суждения которой об Огиньском мы только что приводили. Объяснить это можно, вероятнее всего, «юбилейной» спешкой бетховенского года, которая вызвала и немало фактических ошибок в этой книжке, содержащей, впрочем, и сведения, интересные для каждого исследователя международных музыкальных связей.

Кстати сказать, в истории этих связей Огиньский сыграл весьма заметную роль, так как в начале XIX в. не было ни одной европейской страны, где бы не исполнялись и не переиздавались сочинения композитора, имя которого было овеяно легендами. Говоря об этой популярности, следует сказать и о том, что изучение творчества и высказываний Огиньского позволяет составить себе более отчетливое представление о веке Просвещения, то есть о той эпохе развития польской

¹ Tradycja i współczesność. O kulturze artystycznej Polski Ludowej, s. 84.

² Polonica Beethovenowskie. Kraków, 1970, s. 38.

культуры, которая ознаменовалась не только социальными преобразованиями, но и идейными сдвигами, свидетельствовавшими о крушении феодально-крепостнических устоев шляхетской Речи Посполитой и созревании новых идеалов, предвещавших уже революционные порывы романтизма.

На рубеже века Просвещения и романтической эпохи стояли фигуры, значение которых с течением времени определяется все более и более глубоко. Это — не только Станислав Сташиц и Гуго Коллонтай, обличавшие зловещую роль магнатской верхушки в постепенном упадке государства, не только прославленный просветитель Игнаций Красицкий, уже упоминавшийся нами Ян Потоцкий и «отец польского театра» Войцех Богуславский и его ближайший соратник Юзеф Эльснер, у которого учился в Варшаве Шопен, — это и Михал Клеофас Огиньский, создававший национально своеобразные произведения.

Эльснер был, несомненно главой школы, из которой вышел Шопен, до последних дней жизни поддерживавший переписку со своим старым учителем и высоко ценивший его творчество и обширные музыкально-теоретические познания. Но, говоря о школе Эльснера, мы вправе отнести к ней не только его учеников, но и многих других музыкантов, на формирование творческого облика которых он оказывал благотворное воздействие, высоко ценя их достижения. Не будет преувеличением сказать, что изучение творчества этих музыкантов, которые были предшественниками или старшими современниками Шопена, во многом помогает показать сложный процесс формирования творческого облика величайшего польского композитора.

На знаменитой картине Репина «Славянские композиторы», созданной великим русским художником в начале семидесятых годов прошлого столетия, изображены двадцать два творца русской, польской и чешской

музыки. В выборе этих мастеров Репин руководствовался указаниями Николая Григорьевича Рубинштейна, назвавшего ему, в частности, имена четырех польских композиторов: Шопена, Монюшко, Липиньского и Огиньского — он виден на фоне открытой двери справа, рядом с Шопеном. 10 декабря 1871 года, в разгар работы над своей картиной, Репин писал Стасову об Огиньском: «Имя его известно всей России, и я слышал вальс и полонез его сочинения и даже сказания о его романтической смерти; а между тем музыканты, которых я спрашивал, отзываются о нем как о мифическом существе».

Имя Огиньского, как мы уже говорили, действительно, было окружено легендами, и притом не только в нашей стране, но и во всем мире. Слова Репина лишней раз доказывают, что творчество автора «Прощания с родиной» продолжало пользоваться популярностью в России много лет спустя после его смерти. А список славянских композиторов, составленный Николаем Рубинштейном, красноречиво свидетельствует о том, что основатель московской консерватории причислял Огиньского к выдающимся деятелям польской музыкальной культуры.

Такая прозорливая оценка наследия Огиньского, данная прославленным русским музыкантом, который, как здесь уместно напомнить, с неизменной любовью и уважением относился к своим польским собратьям, получила на протяжении последних десятилетий убедительное обоснование. Если не считать юношески поспешных и несправедливых суждений покойного Тадеуша Струмилло, все польские и советские исследователи последовательно раскрывают значение Огиньского как одного из самых талантливых и ярких предшественников Шопена. Нам хотелось бы, однако, подчеркнуть в заключительных словах очерка, что значение это объясняется не только его музыкальной одаренностью. Вся

его многосторонняя деятельность развивалась в эпоху могучего подъема национального самосознания передовой общественности Речи Посполитой, в трагические годы гибели польской государственности, ознаменовавшиеся вместе с тем патриотическими порывами века Просвещения, с которыми неразрывно связано имя Михала Клеофаса Огиньского.

Однако говоря о той роли, которую он сыграл в период развития польской музыкальной культуры, охватывающей последние десятилетия Века Просвещения и первые годы эпохи романтизма, нельзя забывать и о тех мастерах, которые, группируясь в основном вокруг Юзефа Эльснера, учителя Шопена, создавали произведения, позволяющие говорить о непрерывности развития польской музыкальной культуры и в этот сравнительно мало изученный период. Заметим, наконец, что изучение творчества Яна Потоцкого, которое привлекло внимание еще Пушкина, свидетельствует о такой же непрерывности и преемственности также и в области польской литературы.

НОТОГРАФИЯ И ЛИТЕРАТУРА

I. Музыкальные произведения Михала Клеофаса Огиньского

1. Ноты и музыкальные пьесы, оставшиеся после графа Мих. Огиньского. Центральный государственный архив древних актов в Москве (ЦГАДА), разр. XII, № 304.
2. *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire* [Зелида и Валькур, или Бонапарт в Каире]. Партитура. Рукопись. Ягеллонская библиотека в Кракове (дар Марии Брэль-Платер).
3. Избранные произведения для фортепиано (14 полонезов, марш, вальс и мазурка на тему Россини). Ред. и вступ. статья Игоря Бэлзы. М., Музгиз, 1954.
4. Три мазурки и вальс для фортепиано. Подготовил к печати Игорь Бэлза. М., Музгиз, 1963.
5. Полонез ля минор. Обработка для большого симфонического оркестра Дм. Рогаль-Левицкого. М., Музгиз, 1963.
6. *Michał Kleofas Ogiński. Romanse na głos, z fortepianem*. Opracował Włodzimierz Poźniak. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1962.
7. *Michał Kleofas Ogiński. Pięć tańców na fortepian*. Redakcja: Regina Smendzianka. Komentarz: Bełza I. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965.
8. Пьесы для фортепиано (14 полонезов, марш, 4 вальса, 3 мазурки, 2 кадрили и менуэт). Ред. и вступ. статья Игоря Бэлзы. М., «Музыка», 1965.

II. Исторические, литературные и музыкально-эстетические труды Огиньского

1. *Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815* [Мемуары Михала Огиньского о Польше и поляках с 1788 до конца 1815 года]. 4 тома. Париж—Женева, 1826—1827.
2. *Additions Manuscrites à mes Mémoires imprimés, que je ne permets pas de livrer à l'impressions aussi longtemps que j'existe* [Рукописные дополнения к моим изданным мемуарам, не подле-

- жащие опубликованию при моей жизни]. В том числе: *Ma Biographie depuis mon enfance jusqu'en 1788, époque où commencent mes Mémoires* [Моя биография начиная с детства до 1788 года — времени, с которого начинаются мои мемуары]. ЦГАДА, разр. XII, № 266, 310 (второй экземпляр рукописи «Моей биографии», до сего времени не опубликованной, погиб во время пожара Национальной библиотеки в Варшаве).
3. *Observations sur les évènements arrivés en Pologne depuis de fin de Novembre 1830* [Заметки о событиях, происходивших в Польше начиная с конца ноября 1830 года]. Рукопись. ЦГАДА, разр. XII, № 307.
 4. Жизнеописание гр. Станислава и Игнация Потоцких. Рукопись. ЦГАДА, разр. XII, № 306.
 5. Различные литературные труды. ЦГАДА, разр. XII, № 308.
 6. *Lettres sur la musique* [Письма о музыке]. Рукопись. ЦГАДА, разр. XII, № 301 (два экземпляра). Ягеллонская библиотека, рукопись, № 6731 (четвертый экземпляр французского оригинала находится в частном собрании в Кракове). Польский перевод: *Listy o muzyce*. Kraków, PWM, 1956. Вступ. статья Тадеуша Струмилло.

III. Эпистолярные материалы

Переписка М. К. Огиньского. ЦГАДА, разр. XII, №№ 206, 225, 237, 243, 245, 253, 266, 278, 283, 286, 287, 288, 300.

Особенно важен составленный самим Огиньским том извлечений из его писем, задуманный как автобиографический труд, что явствует из заглавия: *Recueil de Lettres de Michel Oginski renfermant la partie descriptive de ses voyages en Hollande, en France, en Angleterre, en Russie, en Allemagne, en Italie, en Turquie et c. et c. et servant de complement à ses Mémoires sur la Pologne et les Polonais* [Собрание писем Михала Огиньского, содержащее описание его путешествий в Голландию, во Францию, в Англию, в Россию, в Германию, в Италию, в Турцию и т. д. и т. д. и служащее дополнением к его мемуарам о Польше и поляках].

IV. Литература

- Бэлза И. История польской музыкальной культуры. М., Музгиз. Т. 1—1954, т. 2—1957, т. 3—1972.
- Бэлза И. Забытые польские музыканты. М., АН СССР, 1963.
- Бэлза И. Михал Клеофас Огиньский. — «Советская музыка», 1958, № 10.

- Карасиньская И. Об изучении жизни и творчества Михала Клеофаса Огиньского. — В кн.: Сообщения Института истории искусств, сб. 15. М., АН СССР, 1959.
- Орда Г., Савицкий В., Фирнович Р. М. К. Огинский. (Публикация четырех писем и двух документов, хранящихся в Центральном историческом архиве Литовской ССР.) — «Советская музыка», 1968, № 3.
- Подвысоцкий А. Граф Михаил Огинский и его отношения к императору Александру Павловичу (1807—1815). — «Русский архив», XII, 3. М., 1874.
- Bełza I. Michał K. Ogiński i jego związki z kulturą rosyjską. — «Muzyka», 1954, N 1—2.
- Chybiński A. Słownik muzyków dawnej Polski. Kraków, PWM, 1949.
- Ciechanowiecki A. Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Slonim. Köln — Graz, 1961.
- Cybulska J. Romans wokalny w Polsce w latach 1800—1830. Kraków, PWM, 1960.
- Dorabialska H. Polonez przed Chopinem. Warszawa, 1938.
- Jachimiecki Zdzisław. Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej, t. I, cz. II. Kraków, PWM, 1951.
- Jankowski C. Powiat Oszmianski. Petersbourg, 1896.
- Karasińska I. Michał Kleofas Ogiński. — «Życie i Myśl», 1963, № 5—6.
- Nainys K. Oginšiu muzikantai. — «Šviturys», 1957, № 6.
- Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej. Kraków, PWM, 1960.
- Poźniak W. Romans wokalny w twórczości Michała Kleoфasa Ogińskiego. «Rozprawy i notatki muzykologiczne» pod red. prof. Z. Jachimieckiego, z. I. Kraków, 1934.
- Poźniak W. Do genezy polskiego hymnu narodowego. — «Spiewak», XX, № 2—3. Katowice, 1939.
- Smoleński W. Emigracja polska w latach 1795—1797. — «Przełgąd Historyczny», 1910, t. XI.
- Sowiński A. Les Musiciens Polonais et Slaves. Paris, 1857.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие ко второму изданию	3
Введение	5
Глава первая. В родном Гузове. Поездка в город Сирены и в город Моцарта	11
Глава вторая. Начала политической деятельности. Первые полонезы	28
Глава третья. Солдат революции	41
Глава четвертая. Сенатор Российской империи	54
Глава пятая. На берегах Арно	66
Глава шестая. Муза Клио	97
Глава седьмая. Значение Огиньского в истории польской культуры	116
Нотография и литература	124

Бэлза Игорь Федорович
МИХАЛ КЛЕОФАС ОГИНЬСКИЙ

Редактор *А. Землякова*
Художник *С. Томилин*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *И. Левитас*
Корректор *Н. Горшкова*

Подписано к печати 21/1—74 г. А-03629 Формат бумаги 70×108¹/₃₂
Печ. л. 4,0 (Усл. п. л. 6,386) Уч.-изд. л. 6,32 Тираж 25 000 экз.
Изд. № 1276 Т. п. 1974 г., № 642 Зак. 493 Цена 48 к., на бум. № 1

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
100088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.