

А. С О Л О В Ц О В

Ф Р И Д Е Р И К

Ш О П Е Н



Жизнь
и
творчество



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1960



ОТ АВТОРА

Настоящая книга вышла первым изданием в 1956 году. По сравнению с первым второе издание значительно расширено и в некоторых вопросах пересмотрено. При переработке книги автор учел критические замечания о первом ее издании, высказанные в печати и в товарищеских беседах.

Автор с признательностью отмечает, что в работе над первым и вторым изданиями книги ему оказали помощь: И. Ф. Бэлза, Г. Б. Бернандт, В. А. Натансон, А. А. Николаев, И. Я. Рыжкин, С. А. Семеновский, Н. Н. Синьковская, Ал-др Ал. Соловцов, Л. А. Соловцова. Автор считает также своим долгом принести благодарность сотрудникам библиотеки имени С. И. Танеева при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и сотрудникам библиотеки Союза советских композиторов.

Анат. Соловцов

Жизнь





ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

«*Душою фортепьяно*» назвал Фридерика Шопена Антон Рубинштейн; «...бард, рапсод, дух, душа этого инструмента— это Шопен, — говорит Рубинштейн. — Фортепьяно ли вдохнуло ему [то], что он писал для него, или он вдохновил свои клавиши, не знаю, но только полнейшее поглощение одного другим могло вызвать такие создания»¹.

Шопен не писал опер и ораторий, симфоний и симфонических поэм. Он оставил очень немного вокальных миниатюр, еще меньше—камерных ансамблей. И не в этих произведениях, при всей их высокой ценности, полностью раскрылась мощь его гения, а в сочинениях, написанных для фортепьяно.

Ограничив себя средствами одного инструмента, Шопен расширил эти средства, нашел неведомые до него выразительные возможности фортепьяно, открыл неслыханные ранее фортепьянные звучания, раздвинул рамки пианистической техники. Шопен обогатил фортепьянную музыку новыми музыкальными жанрами, новыми музыкальными образами. С детства любимому им инструменту он доверял самые глубокие свои мысли, делился с ним самыми заветными своими мечтами. «Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота, вообще все возможные выражения находятся в его сочинениях для этого инструмента...»²—говорит Антон Рубинштейн о фортепьянной музыке Шопена.

Свои бессмертные произведения Шопен создавал с мыслью о родине, думая о ее судьбе, о ее прошлом, настоящем и будущем, вдохновляясь образами польского народного искусства. По словам В. В. Стасова, «могучая нота польской национальности, ненасытная, страстная привязанность к своему отечеству

¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1891, стр. 95—96.

² Там же, стр. 96.

никогда не иссякали в нем и проведи величавую, глубокую черту в его созданиях»¹.

Подлинно народное, глубоко демократическое творчество Шопена, величайшего, вместе с Мицкевичем, представителя польской художественной культуры, давно завоевало в полном смысле слова всемирное признание.

*

О Шопене написано множество воспоминаний. Опубликовано большое количество документов о его жизни и творческой деятельности. Шопен оставил значительное эпистолярное наследство. Все это дало возможность многочисленным биографам Шопена тщательно проследить его жизненный путь². Правда, далеко не во всем авторы мемуаров и биографы Шопена сходятся. В различных монографиях и воспоминаниях встречаются противоречащие одно другому сведения, и порой требуется очень внимательное сличение и проверка источников, чтобы прийти к правильному выводу—точно установить те или иные факты биографии, получить соответствующее истине представление о тех или иных чертах облика Шопена. Чтобы не отвлекать читателя от истории жизни и творческой деятельности Шопена, мы не выносим на страницы настоящей книги эту работу по сличению источников. Лишь в отдельных, особо важных случаях мы подвергаем критике неправильные утверждения биографов и мемуаристов, распространенные, но неверные взгляды на жизнь и творчество Шопена.

*

Один из первых биографов Шопена М. Карасовский сообщает, что во второй половине 1787 года в Варшаву приехал сов-

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 3. Изд. «Искусство», М., 1952, стр. 688.

² Западноевропейская «шопениана» очень богата биографическими трудами, посвященными Шопену. Из огромного количества монографий о Шопене следует выделить работы, имеющие значение самостоятельных исследований. Это, прежде всего,—несколько книг, написанных соотечественниками Шопена. Много существенных сведений о жизни Шопена собрал и опубликовал в своем труде М. Карасовский. Основная ценность его книги в том, что автор ее получал сведения о жизни Шопена от близких к композитору людей. И хотя Карасовский не всегда умел критически отнестись к рассказам о Шопене, его книга имеет неоспоримую ценность первоисточника. Труд Ф. Гезика, работе над которым автор посвятил десятилетия своей жизни, следует считать капитальнейшим исследованием о жизненном пути Шопена. Значительную ценность представляют работы Г. Опеньского, А. Стжелецкого и других польских исследователей. Особо следует отметить серьезные труды Б. Сыдова, З. Яхимецкого и других музыковедов Польской Народной Республики.

Много ценных материалов о жизни Шопена собрал его английский биограф Ф. Никс. Парижский период жизни Шопена детально освещен в работах французского музыковеда Э. Ганша. Особое место в западноев-

сем еще юный француз Николай Шопен¹. Долгое время биографы Фридерика Шопена считали его отца уроженцем города Нанси. Лишь сравнительно недавно Э. Ганш документально установил, что Н. Шопен—сын крестьянина деревни Марэнвилль в Вогезах². Метрическая выпись, приводимая Ганшем, доказывает, что Николай Шопен родился 15 апреля 1771 года (а не 1770-го, как считал сам Н. Шопен и как указывается в ряде биографий Фридерика Шопена). Таким образом, в Польшу он приехал в шестнадцатилетнем возрасте.

Много вопросов встает в связи с личностью Николая Шопена. Не вполне ясно, что привлекло его в Польшу. Известно, что по приезде в Польшу он начал работать на табачной фабрике, владельцем которой был француз. Видимо, уже во Франции Николай Шопен получил какое-то образование, так как табачный фабрикант смог поручить шестнадцатилетнему юноше ведение торговых книг. Работа эта требовала некоторых познаний.

Неизвестно, в какой мере и какое время поддерживались Николаем Шопеном связи с семьей, оставшейся во Франции. Сохранилось его письмо к родителям, написанное в 1790 году, через три года после переезда в Варшаву. Из этого письма очевидно, что были и другие письма (Н. Шопен жалуется, что давно не получал ответов на свои письма). Когда и в связи с чем прекратилась переписка, осталось невыясненным.

ропейской «шопениане» занимает книга Листа. Написанная великим музыкантом и другом Шопена, книга Листа включает в себе и тонкие оценки искусства Шопена, и существенные мемуарные сведения. Не во всем бесспорная, не свободная и от прямых ошибок, книга Листа тем не менее представляет собой один из ценнейших трудов о Шопене (детальный разбор книги Листа дает Я. И. Миньштейн во вступительной статье ко второму изданию этой книги в переводе С. А. Семеновского—М., 1956). На страницах настоящего очерка нам не раз придется говорить и о мемуарах Жорж Санд, весьма интересных, но противоречивых и требующих критического отношения.

Русское музыковедение внесло свой вклад в изучение жизни Шопена. В свое время живой интерес вызвала книга Н. Ф. Христиановича «Письма о Шопене, Шуберте и Шумане». О парижском периоде жизни Шопена много новых и существенных материалов опубликовала в своей монографии о Жорж Санд В. Д. Комарова-Стасова (псевдоним—Вл. Каренин). Много новых материалов ввел в шопеноведение советский музыковед И. Ф. Балза в своей монографии о Шопене. В этой монографии раскрыты глубокие и тесные связи Шопена—на всем протяжении его творческого пути—с жизнью Польши, с польской культурой. Весьма обстоятельно изложена биография Шопена в монографии советского музыковеда Ю. А. Кремлева.

Названными трудами далеко не исчерпывается перечень работ, освещающих жизненный путь Шопена. Более подробный список работ о Шопене дан в приложении—краткой библиографии.

¹ См. М. Karasowski. Fryderyk Chopin, t. 1. Warszawa, 1882, str. 9.

² Edouard Ganche. Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1937, p. 19.

Нужна была незаурядная решимость, чтобы приехать в незнакомую страну почти мальчиком и начать самостоятельную жизнь. Эта решимость всегда оставалась одной из черт характера Николая Шопена.

Переехав в Варшаву, Николай Шопен связал свою жизнь с Польшей, которая стала для него в самом точном и глубоком смысле слова второй отчизной. Его горячо интересовала и культура, и политическая жизнь его новой родины. А политическая жизнь Польши была в те годы весьма бурной. Николаю Шопену едва исполнилось двадцать лет, когда польский сейм принял «майскую» конституцию 1791 года.

«В критический момент своего существования,—писал Энгельс,—когда разразилась французская революция, Польша была уже изуродована первым разделом и поделена между четырьмя государствами. И тем не менее, она имела мужество конституцией 3 мая 1791 г. водрузить знамя французской революции на берегах Вислы, акт, которым она поставила себя гораздо выше всех своих соседей. Старое польское хозяйство было этим уничтожено; несколько десятилетий спокойного, не нарушаемого извне развития,—и Польша стала бы передовой и самой могущественной страной к востоку от Рейна. Однако державам, участвовавшим в разделе (разделе Польши 1772 года. — А. С.), не могло понравиться то обстоятельство, что Польша снова поднимается, а тем более то, что она поднимается путем внедрения революции на северо-восток Европы»¹.

Конституцией 1791 года недовольно было и реакционное шляхетство, вступившее в переговоры с правительством России. Война, начатая Екатериной II, закончилась в 1793 году вторым разделом Польши. Передовые люди Польши во главе с Тадеушем Костюшкой вновь начали в 1794 году борьбу за независимость своей страны. В ряды повстанцев вошел и Николай Шопен. Видимо, он проявил незаурядную активность, так как накануне окончательного разгрома восстания командовал отрядом Народной гвардии в чине сотника.

«Восстание под руководством Т. Костюшки было подавлено,—говорится в «Истории Польши».—Оно не переросло в аграрную революцию, способную смести феодальный строй. Тем не менее значение восстания 1794 года огромно. Это восстание было началом национально-освободительного движения первой половины XIX века, которое является одной из самых ярких страниц в истории польского народа. Именно от восстания 1794 года, от вождя восстания Т. Костюшки и руководителей радикального крыла восстания Г. Коллонтая, Ю. Мейера, К. Конопки, Я. Ясиньского идет та традиция национально-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XV, стр. 219.

освободительной борьбы, которая вдохновляла польских революционных деятелей следующих поколений»¹.

Нельзя сомневаться в том, что участие Н. Шопена в восстании Костюшки способствовало формированию его передовых политических воззрений. Он оставался подлинным польским патриотом и в те годы, когда складывались,—конечно, не без влияния отца,—взгляды на жизнь Фридрика Шопена.

В результате третьего раздела Польши Варшава оказалась под властью Пруссии. Николая Шопена угнетала сложившаяся политическая обстановка; вероятно, в связи с военными событиями пошатнулись и дела табачной фабрики его соотечественника. Шопен думал уже покинуть Польшу и вернуться во Францию. Помешало серьезное заболевание; возможно, это было обострение туберкулеза, семейной болезни Шопенов.

Николай Шопен навсегда остается в Польше и вскоре меняет профессию: становится домашним учителем в богатых польских семьях. Возникает вопрос: когда и как приобрел сын марэнвильского виноградаря необходимые для педагогической работы знания? Правда, французский язык—один из важнейших предметов в системе тогдашнего образования—был для Шопена родным. Но он владел и немецким—возможно, что и этот язык был ему знаком с детства, поскольку деревня Марэнвиль находится в Лотарингии. Но ведь знания языков недостаточно было для того, чтобы вести систематическую воспитательную работу.

Упомянутое письмо Николая Шопена к родителям, а также сведения, собранные польским музыковедом Б. Сыдовым, о лицах, названных в этом письме², дают основание прийти к следующим—правда, лишь предположительным—выводам. Семья Шопенов была близко знакома с неким Адамом Вейдлихом, который управлял делами и землями графа Паца—поляка, имевшего владения во Франции (в частности—в Марэнвилле). По-видимому, Николай Шопен выехал в Варшаву вместе с Вейдлихом (либо был направлен туда по его рекомендации). Во всяком случае, с Вейдлихом и его семьей Н. Шопен поддерживал близкие отношения и в Варшаве. Б. Сыдов предполагает, что Вейдлик был в той или иной мере «опекуном» Николая Шопена. Н. Шопен сообщает родителям, что Вейдлик «очень добр» к нему. Легко допустить, что Вейдлик—видимо, более или менее состоятельный человек—еще во Франции проявлял заботу о Николае Шопене и, возможно, помог ему получить образование. Так или иначе, Николай Шопен, без сомнения, не был невежественным крестьянским мальчиком, приехав в Варшаву.

¹ «История Польши», т. I. Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 353.

² См. Bronisław E. Sydow. Nieznany list Mikołaja Chopina. «Kwartalnik Muzyczny», № 28, 1949, PWM, str. 131—141.

И все же, даже допустив, что до шестнадцати лет Н. Шопен имел возможность более или менее основательно учиться во Франции, трудно представить себе, что он получил там подготовку, достаточную для самостоятельной педагогической деятельности. Очевидно, в годы, отданные работе на табачной фабрике, он занимался и самообразованием. Известно, что Н. Шопен много читал, хорошо знал французскую литературу (особенно любил Руссо и Вольтера, которые впоследствии стали любимыми писателями и его сына), имел большую библиотеку—преимущественно из произведений французских писателей. Конечно, уже в Польше Н. Шопен приобрел те познания, которые дали ему возможность преподавать не только французский и немецкий языки, но и другие предметы, в том числе историю французской литературы.

Н. Шопен не был литератором (хотя и пробовал писать стихи). Однако он несомненно обладал литературным дарованием; его письма написаны отличным языком, доказывающим, что автор их—человек большой культуры. Музыкальное искусство также входило в круг интересов Николая Шопена: он играл на флейте и скрипке, в его квартире устраивались домашние музыкальные вечера.

В памяти знавших его Н. Шопен сохранился как человек ясного ума, спокойного и твердого характера. Преподавая сначала в частных домах, а впоследствии в учебных заведениях Варшавы, Н. Шопен приобрел репутацию превосходного педагога.

Один из воспитанников Н. Шопена (и крестный отец Фридерика Шопена) профессор Варшавского университета Ф. Скарбек впоследствии говорил, что его учитель не был «ни эмигрантом, ни полупосвященным ксендзом, какими были тогда, в своем большинстве, французские гувернеры, придавшие столь ненациональное направление воспитанию польской молодежи [...]»¹, но был высокоморальным и добросовестным человеком, который, посвятив себя воспитанию польской молодежи, никогда не ставил своей целью превратить польских юношей в французов. [...] Уважая поляков и будучи благодарным земле и людям, которые его приютили, он отвечал им сердечной признательностью, воспитывая из их потомков полезных граждан. [...] Он был уважаемым учителем и лучшим моим, и всей моей семьей, другом»².

Свою педагогическую работу Н. Шопен начал в имении Лончиньских в 1795 году. Через несколько лет он принял пред-

¹ Многоточие, заключенное в квадратные скобки, указывает здесь (как и дальше) на сокращение в цитате.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin. Życie i twórczość. Wydanie drugie, t. I. Warszawa, 1927, str. 9—10.

ложение графини Скарбек—стать воспитателем ее детей. В 1802 году Н. Шопен переехал в имение Скарбков Желязова Воля, расположенное сравнительно недалеко от Варшавы. Здесь он познакомился с Юстиной Кжижановской, бедной родственницей Скарбков, выполнявшей в их доме функции экономки. Через несколько лет Юстина стала спутницей жизни Николая Шопена.

Брак родителей Фридерика Шопена состоялся 2 июня 1806 года. Мужу было тридцать пять лет, жене—двадцать четыре. Совместная жизнь их длилась около сорока лет. Н. Шопен умер в 1844 году, когда его сына знал весь мир как одного из величайших художников эпохи. Юстина скончалась в 1861 году, пережив своего сына на двенадцать лет.

О Юстине Шопен сохранилось меньше сведений, чем о ее муже. Образование она получила, видимо, обычное для девушек из культурных дворянских семей: отличное знание французского языка, умение петь и неплохо играть на рояле, а также знакомство с литературой и общеобразовательными науками. Юстина Шопен пользовалась любовью и уважением знакомых и близких как умная и благородная женщина, с очень большим личным обаянием, преданная жена и заботливая мать, умевшая дать отличное воспитание своим детям. По словам Гезика, ее называли «лучшей из женщин», говорили о ней как о человеке «необычайно приятного характера»¹. Гезик пишет также, что Юстина Шопен «очень хорошо играла на рояле и пела [...] с той дивной поэзией, которую она хранила в своей душе»². Юстина часто пела в семейном кругу—пела и народные крестьянские и варшавские городские песни; среди них были сентиментальные романсы и патриотические песни. Юстина пела и французские романсы, например, романсы Руссо.

Первым ребенком в семье Шопенов была дочь Людвика, родившаяся в 1807 году. Вторым—Фридерик Францишек Шопен, появившийся на свет в маленьком домике, который занимал его отец с семьей в Желязовой Воле. После Фридерика семья Шопенов пополнилась еще двумя детьми: Изабеллой, пережившей всю семью, и Эмилией, умершей в ранней юности.

О дате рождения Шопена дошли до нашего времени противоречивые сведения. Б. Сыдов на основании документальных данных утверждает, что Шопен родился 1 марта 1810 года³ (эту дату называет в одном из документов и сам Шопен). По другим данным он родился на несколько дней раньше—22 фев-

¹ Ferdynand Hoésick. Chopin, t. I, str. 11.

² Там же, стр. 12.

³ См. В. Sydow. O właściwa datę urodzenia Chopina. «Ruch muzyczny», 1948, № 10, str. 5—9.

раля 1810 года. Эта дата принята большинством биографов Шопена. Небольшое расхождение в датах значения, конечно, не имеет; отметим лишь, что вторая из названных дат (22 февраля) считается официальной датой рождения великого польского композитора.

В октябре 1810 года семья графини Скарбек переехала в Варшаву. Тогда же переселился в польскую столицу и Николай Шопен. Положение его здесь изменилось: он получил место преподавателя в Варшавском лицее, а некоторое время спустя в военном училище (школа кадетов артиллерии и инженерии).

В эти годы Польша носила наименование Варшавского княжества и фактически находилась в полном подчинении у Наполеона. Варшавское княжество служило Наполеону источником материальных средств и людских резервов для непрерывных войн, которые вела в ту эпоху Франция. Неудивительно, что жизненный уровень в Польше отнюдь не был высоким. Плохо—и к тому же неаккуратно—оплачивалась и педагогическая работа в лицее. Николаю Шопену, имевшему уже двух детей, пришлось искать дополнительные заработки. При лицее он получил хорошую, поместительную квартиру. Проработав полтора десятка лет в качестве учителя и гувернера у Лончиньских и Скарбков, он приобрел—среди состоятельных польских семейств—репутацию отличного воспитателя. Вероятно, эти два обстоятельства и навели Николая Шопена на мысль—открыть в своей квартире пансион для учеников лицея.

Подобные пансионы имели и некоторые другие преподаватели лицея, но пансион Николая Шопена, видимо, пользовался наиболее высокой репутацией. Гезик говорит, что пансион Н. Шопена «стал самым модным [...] пансионом для мальчиков из аристократии и состоятельных помещичьих семей; причем он славился повстине родительскими заботами, которые там имели пансионеры [...] Прочно установилось мнение, что быть у Шопена в пансионе значило стать высококультурным и хорошо воспитанным человеком»¹. В лицейской квартире отца прошли годы детства и юности великого польского композитора.

Редкостная музыкальная одаренность Фридерика проявилась очень рано. Сохранились сведения, будто, не умея еще говорить, он уже испытывал волнение при звуках музыки; стоило кому-нибудь сесть за фортепьяно, как Фридерик заливался слезами. Родителям казалось сначала, что мальчик не выносит музыки. Очень скоро выяснилось, однако, что Фридерик вовсе не пугался музыки, что слезы—реакция нервного ребенка на сильное художественное впечатление.

Несколько позже, когда Юстина Шопен играла на уроках танцев для воспитанников пансиона или напевала что-нибудь

¹ Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 15.

под собственный аккомпанемент, трехлетний Фридерик не отходил от инструмента, жадно слушая музыку. К этому же времени относится следующий рассказ. Однажды Фридерика застали ночью в гостиной. Пробравшись к роялю, он играл танцевальную мелодию, которую слышал накануне в исполнении матери. В гостиной было холодно; мать взяла мальчика на руки, чтобы унести его в теплую комнату. «Ах, мама,—сказал Фридерик,—не сердись на меня, я ведь играл это, чтобы иногда заменять тебя, если ты устанешь»¹.

Первоначальные навыки фортепьянной игры Шопен получил под руководством сестры Людвиги. Шопен любил всех сестер, но с Людвикой у него с детства установились особенно теплые, дружеские отношения. Известный польский писатель, музыкальный деятель и музыковед Ярослав Ивашкевич дает такую характеристику старшей сестре Шопена: «Людвика—типичная варшавянка: болтлива, чувствительна, но интеллигентна [...]. Людвика, как старшая сестра, в известной мере опекала Шопена, она давала ему первые указания по игре на фортепьяно. Была очень музыкальна. Была поверенной Шопена и часто она одна знала детские секреты брата, тайны его сердца и кармана; часто была первой слушательницей творений Фридерика [...]. Отблеск великого сердца и блестящего ума Фридерика, отблеск его музыкального гения падал прежде всего на эту сестру [...]. Быть может—она одна о Шопене «правду ведала»².

Добавим к сказанному Ивашкевичем, что Людвика не только играла на рояле, но и сочиняла музыку. В одном из писем к Я. Бялоблочному (XI. 1825) Шопен упоминает о мазурке, которую написала его старшая сестра. «Людвика сочинила отличную мазурку, какую давно уже не танцевала Варшава. Это ее *non plus ultra*³; однако в самом деле один из *non plus ultr*'ов своего рода. Живая, красивая, словом, танцевальная, не хвастая, редкого качества. Когда приедешь, я тебе сыграю»⁴.

Людвика, как и все дети Николая Шопена, обладала литературным дарованием, унаследованным, очевидно, от отца. Она написала книжку о путешествии в Душники, которое соверши-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 17—18.

² Jarosław Iwaszkiewicz. Chopin. PWM, 1955, str. 25 и 29.

³ Высшее достижение (лат.).

⁴ Письма Шопена цитируются по «Корреспонденции Фридерика Шопена» («Korespondencja Fryderyka Chopina». Warszawa, 1955) и по переводам А. А. Гольденвейзер (М., 1929) и С. А. Семеновского (рукопись). В дальнейшем письма цитируются без ссылок, с указанием даты письма.

В письмах Шопена, написанных большей частью на польском языке, нередко встречаются отдельные слова и фразы на других языках (французском, немецком, итальянском, латинском). В таких случаях основной текст письма дается в переводе на русский язык, а фразы на других языках приводятся в оригинале, с переводом на русский язык в сносках.

ла в 1826 году вместе с Фридериком, матерью и Эмилией (книга опубликована в 1830 году). Совместно с сестрой Изабеллой она написала (и опубликовала) роман. Однако стремления к постоянной, профессиональной литературной деятельности у Людвика, видимо, не было.

Уже после отъезда Шопена во Францию Людвика вышла замуж за преподавателя административного права К. Енджеевича, одного из друзей детства Фридерика Шопена.

Вторая сестра, Изабелла, была на год моложе Шопена (родилась в 1811 году). Автор воспоминаний о Шопене Е. Скродзкий говорит о ней: «Изабелла, с чисто польским типом лица и манерами, открытая, веселая, обычно помогала матери в домашнем хозяйстве...»¹ Известно, что она тоже была музыкальна, любила играть сочинения своего брата—но только «для себя». О ее литературном выступлении (совместно с Людвикой) уже говорилось. Изабелла вышла замуж за преподавателя математики А. Бардиньского, который одно время занимал должность гувернера в пансионе Николая Шопена. Несмотря на разницу в возрасте (не слишком большую — семь лет), Бардиньский был по существу, как и Енджеевич, другом детства Фридерика Шопена.

Мало сведений дошло до нас об Эмилии, прожившей немногим более четырнадцати лет (родилась в конце 1812, умерла в начале 1827 года). По-видимому, это была очень талантливая девочка, самая одаренная из сестер Шопена. Эмилия писала стихи, комедии, рассказы для детей — писала и по-польски, и по-французски. Вместе с сестрой Изабеллой перевела на польский язык книгу немецких сказок. Смерть ее была воспринята варшавским обществом как серьезная утрата. В одном из польских журналов («Развлечение для детей») был помещен некролог, посвященный ей. «Печальное чувство,—читаем мы в некрологе,—вызвала недавно у родных и друзей безвременная смерть Эмилии Шопен, четырнадцатилетней дочери заслуженного в преподавательской деятельности профессора Варшавского лицея. У родителей и родственников осталась память о высоких качествах ее сердца, печаль их будет жить долго. Однако друзья дома будут думать и о том, чем бы могла стать со временем эта юная девушка для отечественной литературы»².

В письмах Шопена встречается еще одно имя близкого человека: Зузя. Это была молодая девушка, родственница Юстини и помощница ее по хозяйству, а в какой-то мере—воспитатель-

¹ «Chopin w kraju. Dokumenty i pamiątki. Zebrała i opracowała Krystyna Kobylańska». Przedmowa Jarosława Iwaszkiewicza. Kraków. PWM, 1955, str. 10. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: «Chopin w kraju».

² Цит. по изданию: «Chopin w kraju», str. 130. Автор некролога Ф. Скарбек.

ница сестер Шопена. По-видимому, Шопен относился к ней, как к старшей сестре. Во всяком случае, так он говорит о ней в одном из писем: «...у нас [...] наш племянник (в действительности—дальний родственник.—А. С.) Юльош Чаховский, который непрерывно зовет сестер: тетя Зузя, тетя Людвися, тетя Изабелька, тетя Эмилька, а меня—дядя Фрицек, и наполняет смехом весь дом» (8.IX.1825).

Вернемся к занятиям Фридерика фортепьянной игрой под руководством Людвики. Шопен делал необычайно быстрые успехи. В пятилетнем возрасте он уже уверенно исполнял несложные пьески. Так как учительница была старше ученика всего на три года, сама играла на скромном уровне, а «педагогический опыт» ее ограничивался занятиями с братом, то легко сделать вывод: Шопен, по существу, начал играть самоучкой; его настоящими учителями были, очевидно, изумительный слух, редкостная музыкальная память и природой заложенное тонкое понимание музыки. Какое место занимала во внутреннем мире маленького Фридерика музыка, можно судить по следующему поздравительному письму, которое восьмилетний Шопен написал к именинам отца:

«Милый папа! Хотя мне легче было бы выразить свои чувства музыкальными звуками, но и самая лучшая музыка не может передать моей привязанности к тебе, милый папа. Употребляю простые слова своего сердца, чтобы принести тебе дань самой искренней благодарности и сыновней привязанности» (8.XII.1818).

Шопену не пришлось, как, например, его современнику Шуману, бороться с семьей за право стать музыкантом. Чуткие, умные и любящие родители понимали, что дарование Фридерика может развиваться правильно лишь под руководством опытного педагога. Выбор их остановился на довольно популярном в Варшаве преподавателе фортепьянной игры Войтехе (Адальберте) Живном. Это был один из тех многочисленных чешских музыкантов, которые в разных странах и городах Европы насаждали музыкальную культуру. Живному пошел уже седьмой десяток, когда у него начал заниматься Шопен; но судьба, послав ему долгую жизнь, тем самым дала возможность стать свидетелем не только первых достижений, но и европейской славы его ученика. Шопен начал заниматься у Живного, видимо, в шестилетнем (или семилетнем) возрасте, занятия продолжались пять или шесть лет.

В книге Гезика приведены воспоминания о Живном его учеников. По-видимому, немалое впечатление на учеников Живного производили его внешность и чудаковатые манеры. Это был человек высокого роста, с большим носом фиолетовой окраски, старомодно и небрежно одетый, носивший, по обычаю XVIII века, парик. Живный не расставался с огромной табакеркой.

на которой с трудом можно было рассмотреть портрет не то Моцарта, не то Гайдна. Содержимое табакерки использовалось Живным так усердно, что не только нос, лицо, очки, но и одежда его приобретала табачный цвет. Табаком часто была засыпана даже клавиатура инструмента. Не расставался Живный и с толстым карандашом, которым он делал отметки в нотах, а нередко применял и для более непосредственного воздействия на учеников.

Живный запомнился ученикам как забавная фигура, пожалуй, даже как персонаж, вышедший из комедии. Но он запомнился и как мягкий, добродушный и очень неглупый человек, одаренный чувством юмора. Живный был близким другом семьи Шопенов; он давал уроки музыки дочерям и пансионерам Николая Шопена. Потому, естественно, на Живного и пал выбор родителей Фридерика, когда было решено серьезно заняться его музыкальным образованием.

По дошедшим отзывам, Живный был не лишен композиторских способностей, не поднимавшихся, однако, выше среднего уровня. Он свободно играл и на фортепьяно, и на скрипке. Вероятно, он был в свое время неплохим исполнителем, так как занимал должность «придворного пианиста» во дворце одного из крупнейших польских магнатов князя Сапеги.

Обосновавшись в Варшаве, Живный давал уроки в многочисленных семьях за сравнительно скромную плату. Он продолжал занятия композицией и писал множество увертюр, сонат, полонезов, вальсов, кадрилией и других пьес в распространенных тогда жанрах. Пьесы эти, видимо, остались в столе автора, но самый факт упорной композиторской работы показывает, что Живный был серьезным, знающим музыкантом. Именно так характеризует его Гезик, суммируя высказывания современников: «Во всяком случае, это был образованный музыкант; это не значит еще, что он обладал выдающимися педагогическими способностями. Несомненно, как учитель, он не принадлежал к числу лучших в Варшаве»¹.

Вполне возможно, что Живный действительно не принадлежал к числу лучших варшавских музыкальных педагогов. Но для Шопена самым важным было верное направление развития его таланта. И здесь Живного упрекнуть не в чем: он воспитывал своего ученика не на салонных безделушках, а преимущественно на образцах классического искусства. Живный считал себя музыкантом «школы Баха». И именно в годы занятий с Живным Шопен оценил и полюбил творения бессмертного лейпцигского кантора, сохранив культ Баха до конца жизни. Репертуар учеников Живного, кроме Баха, состоял из произведений Моцарта, Гайдна, Бетховена, Гуммеля, Риса, чешского

¹ Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I. str. 23.

композитора Йировца и других авторов фортепьянной музыки, пользовавшихся тогда известностью.

Необычайно быстрые успехи Шопена, легкость, с какой преодолевал он всевозможные трудности, поражали, а порой даже пугали его учителя. Об изумительной игре Фридерика заговорили сначала в среде знакомых семьи Шопенов, а затем и во всей культурной Варшаве. Фридерика приглашают играть в варшавских салонах и благотворительных концертах. Первое публичное выступление Шопена состоялось в конце февраля 1818 года.

«Газета варшавская» за три дня до концерта сообщила, что в концерте в пользу бедных, который состоится в Радзивилловском дворце, примут участие известнейшие варшавские любители и артисты; среди них назван и Шопин (!). Играл Фридерик концерт Йировца.

Исполнение малолетнего виртуоза вызвало общий восторг, сам же он воспринял свой успех с несколько неожиданной стороны. Специально к концерту для него был приготовлен новый воротник, который он тщательно примеривал перед выступлением. После концерта, на вопрос матери: «Что больше всего понравилось слушателям?» — Фридерик ответил: «Знаешь, мама, все смотрели на мой воротник!»

Со времени этого выступления маленький «Шопенек» часто играет в домах друзей отца, а также становится желанным гостем в салонах аристократических варшавских семей — Сапегов, Чарторыских, Радзивиллов, Потоцких, наместника Зайончка — и во дворце великого князя Константина.

Игра Фридерика привлекает внимание варшавского музыкального мира; ему уже в это время предсказывают великую будущность. Гезик приводит выдержку из дневника А. Таньской, относящуюся к 1818 году. Рассказывая о вечере в одном из варшавских салонов, автор дневника пишет: «Было много гостей [...], играл юный Шопен, ребенок восьми лет, обещающий, как утверждают знатоки, заменить Моцарта»¹.

Игра Шопена привлекает внимание иностранных музыкантов. Осенью 1819 года в Варшаву приехала и дала несколько концертов прославленная певица Анжелика Каталани. Она слушала Шопена, пришла в восхищение от его исполнения и подарила ему золотые часы с выгравированной надписью: «М-ме Каталани—Фридерик Шопену десяти лет. В Варшаве 3 января 1820» (Шопену, как видно из этой даты, еще не было полных десяти лет). И Шопен слушал Каталани, пение которой произвело на него сильное впечатление.

Нередко бывает, что рано пришедшая слава приносит вред талантливому ребенку, вызывает у него чрезмерную самонаде-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I. str. 28.

янность, мешает дальнейшей серьезной работе. С Шопеном этого не произошло. От опасностей, подстерегающих вундеркинда, его избавили и личные свойства—скромность, требовательность к себе—и, конечно, разумное воспитание.

Шопен продолжает заниматься с возрастающим увлечением и чувством высокой ответственности. В двенадцатилетнем возрасте Шопен, по отзывам современников, занимает одно из первых мест (если не первое) в ряду лучших варшавских пианистов. В помощи Живного он уже не нуждался. Это ясно видел и сам Живный, отказавшийся с этого времени от руководства музыкальным образованием Шопена.

Одновременно с началом систематических занятий фортепьянной игрой возникают и творческие опыты Шопена. Вполне понятно, что в этих попытках ему оказывал помощь тот же Живный, тем более, что Шопен свои первые сочинения записывать не мог. Пришлось это делать Живному (а иногда, в отсутствие Живного, Николаю Шопену). И, конечно, во время записи сочинений шло их обсуждение: Живный помогал своему ученику советами, кое-что исправлял; несомненно, эта работа продолжалась и тогда, когда Шопен мог сам записывать свои сочинения. Гезик сообщает, опираясь на свидетельства знавших Шопена, что Живный познакомил своего ученика с элементарными основами гармонии и контрапункта.

Известно, что Живный—как, впрочем, и многие другие композиторы-пианисты его времени—был хорошим импровизатором; весьма возможно, что он помог Шопену развить его изумительный импровизаторский дар. Живный помнил много народных песен своей родины—Чехии; и кажется вполне убедительным предположение некоторых биографов Шопена о том, что любовь Фридерика к народной музыке развилась не без содействия Живного.

Шопен писал марши, полонезы, вальсы, галопы, вариации и другие сочинения того же рода. Конечно, это были детские опыты, далекие от оригинальности, но все же в них уже проявлялся редкий талант. «В конце концов пришло к тому,—пишет Гезик,—что честный Живный, пораженный гениальными способностями маленького Фридерика, начал чувствовать себя неспособным к руководству им и решил предоставить ему полную свободу и только наблюдать, чтобы мальчик не сошел с собственной дороги...»¹

Первое дошедшее до нас произведение Шопена—полонез g-moll, написанный в 1817 году и в том же году изданный (Шопену не было тогда еще восьми лет!). Вероятно, полонез был записан и отредактирован Живным.

В начале следующего, 1818 года в варшавской печати по-

¹ Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I. str. 25.

явился отзыв об этом произведении. В заметке сообщалось, что автор полонеза, «сын Николая Шопена, профессора французского языка и французской литературы в Варшавском лицее,— подлинный музыкальный гений»¹. В заметке говорилось также, что юным композитором написано еще несколько пьес — танцев и вариаций. Большая часть этим произведений не сохранилась. Дошли до нашего времени полонез В-dur и «Военный марш», исполнявшийся (конечно, не в авторской инструментровке) на военных парадах в Варшаве. Оба эти произведения написаны в том же 1817 году.

К самым ранним годам принадлежит, по всей вероятности, и миниатюрная мазурка D-dur.

Следующее дошедшее до нас произведение Шопена — полонез As-dur. Сохранился автограф этого полонеза, сочиненного одиннадцатилетним Шопеном. На первой странице каллиграфически (хотя и не вполне грамотно) написано рукой автора название пьесы: «Polonaise pour le Piano Forte, composée et dédiée A Monsieur Zywny par son Elève Fryderyk Chopin a Varsovie ce 23 Avril 1821»².

По стилю этот полонез, так же как полонез g-moll и мазурка D-dur, мало отличается от множества аналогичных произведений того времени; да и трудно было бы ожидать от одиннадцатилетнего мальчика творческой самостоятельности.

Родители Шопена понимали, что Живный, опытный фортепьянный педагог, не мог быть настоящим руководителем Фридерика в сфере музыкального творчества. Конечно, это понимал и сам Живный. Есть сведения, что с 1822 года Шопен стал брать уроки по теории композиции у директора Варшавской консерватории Юзефа Эльснера, давнего друга семьи Шопена. В 1826 году частные занятия сменились занятиями в Высшей школе музыки³ под руководством того же Эльснера. Один из крупнейших польских композиторов, Эльснер имел репутацию первоклассного педагога. Он воспитал целый ряд видных деятелей польской музыкальной культуры. В своих учениках Эльснер

¹ Цит. по книге: Z. Jachimiecki. Chopin. Rys życia i twórczości. Warszawa, 1949, str. 18.

² Полонез для фортепьяно, сочиненный и посвященный господину Живному его учеником Фридериком Шопеном в Варшаве 23 апреля 1821 года (франц.).

³ Центрами музыкального образования в Варшаве были консерватория, готовившая музыкантов-исполнителей, и Высшая школа музыки, где обучались композиторы. Высшая школа музыки считалась отделением Варшавского университета. До 1827 года оба учебных заведения возглавлял Эльснер. С 1827 года директором консерватории был назначен К. Солива, теоретик и профессор пения. Эльснер остался директором Высшей музыкальной школы, которая прекратила свое существование в конце 1831 года. Часть предметов студенты Высшей музыкальной школы проходили в консерватории.

планомерно развивал любовь к национальному искусству, видя в них — и прежде всего, конечно, в Шопене — будущих деятелей польской национальной культуры.

Эльснер указывал Шопену — а также и другим ученикам — на народную польскую песню как на неисчерпаемый источник вдохновения для польского композитора. Вероятно, Эльснер первый понял истинные масштабы дарования Шопена. Среди его заметок об учениках сохранилась следующая характеристика Шопена: «Изумительные способности. Музыкальный гений»¹.

Уже в годы варшавской жизни Шопен, как мы увидим, искал свою дорогу в искусстве. Некоторым варшавским музыкантам казалась недопустимой творческая смелость юного Фридерика. Эльснер же отвечал им: «Оставьте его в покое. Он идет по необычному пути потому, что и дарование его необычайное. Он не придерживается строгого метода, так как имеет свой собственный, и он проявит такую оригинальность в своих сочинениях, какая в подобной мере еще нигде не встречалась»². О педагогической мудрости Эльснера свидетельствует следующая его мысль: «В науке композиции не следует давать подробных предписаний ученикам, способности которых очевидны и исключительны; пусть сами ищут, чтобы сами могли дойти до открытия того, что еще не открыто»³.

Гений Шопена и при ином, менее компетентном и вдумчивом руководстве, конечно, нашел бы свою дорогу, но нельзя не оценить заслуг Эльснера, который очень бережно отнесся к дарованию Шопена и помог величайшему музыканту Польши найти свой глубоко индивидуальный и столь же глубоко национальный путь в искусстве.

Музыка с детских лет заняла важнейшее место в жизни Шопена. Это не значит, что ею ограничивался круг его интересов и познаний. Отец заботился о разностороннем образовании Фридерика, который изучал иностранные языки, французский и немецкий, и овладевал ими с поражающей легкостью (французская речь, впрочем, в семье Шопенов имела почти равные права с польской, и Шопен свободно говорил по-французски с самого раннего детства). Шопен занимался и другими общеобразовательными дисциплинами.

Сначала это были домашние занятия: слабое здоровье Фридерика всегда вызывало тревогу родителей, и они долго не решались поместить его в учебное заведение с регулярным и строгим режимом. Лишь в 1823 году Шопен становится воспитанником Варшавского лицея.

В лицее важнейшие курсы вели лучшие варшавские педаго-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoësićk. Chopin, t. I, str. 137.

² Цит. по книге: Édouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 29.

³ «Korespondencja Fryderyka Chopina, t. I, str. 197.

ги. Ректор лицея С. Линде, руководивший педагогической работой, был одним из виднейших польских филологов. В лицее Шопен учился три года (окончил в 1826 году). К предметам, изучавшимся в лицее, он относился по-разному: математика его интересовала мало, естественные науки — немногим больше; зато его привлекали гуманитарные науки, в особенности история Польши и история литературы.

Весьма знаменательно, что страницы польской истории Шопен «пересказывал» на фортепьяно своим товарищам по лицее и по отцовскому пансиону. «В сумерках, — читаем мы в воспоминаниях Е. Марильского, друга детских лет Шопена, — в свободное от занятий время, рассказывали мы события польской истории; например, о смерти короля Варненьчика или Жулкевского, о боевых схватках. [...] И все это юный Шопен играл на фортепьяно. Не раз плакали мы, слушая эту потрясающую музыку, а Живный восхищался его игрой»¹. В свете этих строк легко понять следующую фразу из письма Шопена к одному из ближайших его друзей Я. Бялоблоцкому: «... слушаю Бродзиньского, Бентковского и другие предметы, имеющие какую-нибудь связь с музыкой» (2. XI. 1826). К. Бродзиньский — выдающийся историк литературы, один из идеологов польского романтизма (о нем нам еще придется говорить). Ф. Бентковский — тоже видный польский ученый, историк и филолог, автор исторических исследований и трудов о польской литературе². Для юного Шопена история и литература родной страны не только интересные предметы; они дают ему не только знания, культурное развитие; они служат ему прямым источником творческого вдохновения! Маленькая, брошенная невзначай фраза дает нам возможность заглянуть в «творческую лабораторию» Шопена.

Друзья Шопена вспоминают и о его импровизациях иного рода. Иногда вечером, в отсутствие Николая Шопена, воспитанники пансиона, руководствуясь поговоркой «Когда коты нет дома — мыши танцуют», поднимали отчаянный крик и шум; молодой гувернер Барциньский, на которого пансионеры смотрели скорее как на товарища, ничего с ними поделать не мог, пока не обращался за помощью к Фридерiku. Шопен выполнял просьбу Барциньского следующим образом: он приглашал мальчиков в гостиную, где стоял рояль, обещая им симпровизировать на фортепьяно «неслыханно интересную» историю. Когда пансионеры собирались в гостиную и усаживались вокруг инструмента, Фридерик начинал рассказывать, иллюстрируя свой рассказ музыкой, «необычайное приключение» из жизни злодеев и разбой-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I, str. 46.

² Лекции их Шопен слушал, будучи учеником Высшей музыкальной школы, в Варшавском университете. Ученики Высшей музыкальной школы, которая, как сказано, входила в состав университета, некоторые предметы изучали в университете.

ников: сначала о том, как они забрались через окно в зажиточный дом и взяли, что смогли унести; потом, как, испугавшись чего-то, они должны были спастись бегством; затем, как, убежав в лес, делили добычу; и, наконец, как утомленные разбойники мирно заснули в тихую, ясную ночь.

Музыка, которая сопровождала это незамысловатое повествование, так поражала воображение юных слушателей, что они забывали обо всем на свете; но когда Шопен, рассказывая последний эпизод, рисовал в своей музыке ночную лесную тишину и сон, охвативший разбойников, слушатели... начинали задремывать; Шопен играл все тише и тише, пока сон не побеждал всех присутствующих, не исключая и гувернера.

По воспоминаниям друзей, знакомых и родных, по письмам самого Фридерика мы можем представить себе облик Шопена — подростка и юноши.

В воспоминаниях Е. Скродзкого (изданных под псевдонимом *Велислав*) мы читаем: «В облике Фридерика ничто не предвещало тогда будущего любимца салонов европейской аристократии, а тем более человека, в которого влюблялось столько женщин. Среднего роста, плохо сложенный, с впалой грудью, он возбуждал опасение, не болен ли он, как его сестра Эмилия чахоткой. У него был высокий, красивый лоб, выразительные карие глаза [...], густые, вьющиеся, как у отца, волосы, темные, с несколько рыжеватым оттенком¹. Большой нос придавал чертам лица характер незаурядности, но в общем эти черты нельзя было назвать красивыми; тем не менее лицо Шопена было очень привлекательным [...]. В движениях был живой и быстрый, в разговоре остроумный, иногда несколько резкий; с сестрами говорил с большой любовью, к родителям, хотя уже был знаменитостью, — полон почтительности [...]. В общем был чрезвычайно приятным, хорошо воспитанным человеком. Каких-нибудь чудачеств, связанных с его выдающимся положением, в нем и признака не было»². Упомянувшийся уже Е. Марильский говорит о юном Шопене: «Безмерная живость характера побуждала его к постоянной деятельности, заостряла врожденное остроумие, которое проявлялось ежеминутно самым различным образом»³.

Остроумие, склонность к юмору, к иронии, к смелой, а подчас и дерзкой шутке — черта, которая отмечается во многих вос-

¹ Относительно цвета волос Шопена свидетельства современников расходятся. По-видимому, Скродзкому изменила память, и он ошибся, говоря о темных волосах Шопена. Сам Шопен говорит в одном из писем к родным: «... мы с Изабеллой блондины». Судя по портретам и по сохранившемуся локону, волосы Шопена были довольно светлые, с рыжеватозолотистым оттенком.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I, str. 114.

³ См. там же, стр. 46.

поминаниях о молодом Шопене. Об этой черте убедительно говорят и письма Шопена; особенно письма к друзьям, написанные обычно очень живо, в свободной литературной манере, с неожиданными сопоставлениями, меткими сравнениями. Знаменитый польский романист Г. Сенкевич, познакомившись с письмами Шопена, опубликованными М. Карасовским, нашел, что «многие из них — настоящие литературные перлы»¹.

Один из памятников юмористического литературного стиля юного Шопена — рукописная газета «Курьер шафарский», которую Фридерик «издавал» летом 1824 года, проводя каникулы в имении «Шафарня», принадлежавшем родителям его товарища Доминика Дзевановского. Название газеты дано ей по аналогии с польской газетой «Курьер варшавский». Манерой изложения «Курьер шафарский» явно пародирует популярную варшавскую газету, серьезным тоном рассказывая о забавных случаях или о таких «событиях» шафарской жизни, как «поединок» селезня и гуся. Вероятно, в стиле «Курьера 'шафарского'» заключался и не лишенный сарказма намек на содержание некоторых польских газет, которые охотно уделяли место малозначительным новостям из быта светского общества. Несколько отрывков из «Курьера шафарского» дадут представление о юморе и о литературном стиле четырнадцатилетнего Шопена².

«11 августа с. г. Фридерик Шопен ехал на великолепном коне, вступив в состязание с идущей пешком г-жой Дзевановской, но опередить ее не смог (виноват в этом не он, а конь); однако одержал победу над панной Людвикой³, которая, идя пешком, была уже близко к цели.

15 августа получено важное известие: в уголку за сараем Индюшка села высидывать яйца. Это важное событие не только увеличивает семью Индюков, но, кроме того, обещает увеличение хозяйственных доходов. Вчера ночью кот, забравшись в шкаф, разбил бутылку с соком; но если, с одной стороны, он заслуживает виселицы, то, с другой стороны, достоин похвалы, так как выбрал самую маленькую бутылку.

25 с. м. селезень, вышедший тайком рано утром из птичника, утопился. До сих пор не удастся установить причину этого самоубийства, так как семья погибшего отказывается сообщить какие-либо сведения.

¹ Цит. по книге: Z. Jachimiecki. Chopin, str. 33.

² «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 38—39, 42, 45, 47.

³ Людвика Дзевановская — тетка Доминика Дзевановского.

29 августа того же года г. Пишон¹, прогуливаясь около Нешавы², услышал *Каталани*, которая сидела на изгороди и во весь голос что-то пела. Пение его очень заинтересовало, он хорошо расслышал мелодию песни, но, не довольствуясь этим, старался понять слова. Он ходил вдоль забора, но напрасно, так как ничего не понимал; наконец, побуждаемый любопытством, он вынул три гроша и предложил их певиче с тем, чтобы она ему повторила песню. Она долго смущалась и отнекивалась. Однако, соблазненная тремя грошами, все же решилась и спела мазурочку, из которой редактор, с дозволения начальства и цензуры, приводит одну строфу:

Посмотри, там за холмами, за холмами волк танцует;
Видно, нет жены у волка, потому он так тоскует.

В Дульнике волк съел за ужином барашка. Огорченные опекуну остальных ягнят жертвуют хвост и уши барашка тому, кто поймает волка, свяжет его и доставит на суд семейного совета».

Эти веселые заметки талантливого и жизнерадостного подростка хорошо дополняются письмами Фридерика из Шафарни, столь же живыми и веселыми. Из письма к В. Кольбергу (19. VIII. 1824) мы узнаем, в частности, почему Фридерик был побежден в конно-пешем состязании с Дзевановской. «Я тоже неплохо провожу время, — пишет Шопен, — и не только ты едешь верхом, но и я умею сидеть на лошади. Не спрашивай, хорошо ли, но умею; по крайней мере так, что конь потихоньку идет, куда хочет, а я сижу на нем, охваченный страхом, как мартышка на медведе. Падать мне пока не случалось, потому что конь меня не сбрасывал, но... может быть, когда-нибудь и случу, если ему это заблагорассудится».

Шутливые заметки в «газете» Шопена говорят не только о веселом времяпровождении, но и о серьезных интересах мальчика. Рассказ о мазурке, исполненной на заборе, показывает, с каким интересом относился Фридерик к народному музыкальному искусству. Рассказ этот — не единственное упоминание о музыке в «Курьере шафарском».

Литературные склонности Шопена проявились не только в издании «Курьера шафарского». Зимой 1824/25 года Фридерик вместе с сестрой Эмилией написал одноактную комедию «Ошибка, или Мнимый жулик». Тогда же организовалось «Литературное развлекательное общество», в состав которого входили пансионеры Николая Шопена. Председателем общества был Фри-

¹ Так называет себя в некоторых номерах «Курьера шафарского» Шопен (фамилия Пишон получилась путем перестановки букв из фамилии Chopin).

² Местечко недалеко от Шафарни.

дерик; ему и здесь помогала Эмилия, исполнявшая обязанности секретаря.

Одаренность Шопена сказалась — опять-таки в юмористическом плане — еще в одной сфере художественного творчества. Шопен восхищал и даже поражал окружающих своим актерским талантом. Он обладал выдающейся способностью комически имитировать жесты, походку, голос и интонации людей, которых он наблюдал. В домашних спектаклях в семье Шопенов или у их знакомых Фридерик играл обычно главные роли, восхищая знатоков драматического искусства. Известный польский драматический артист Пясецкий, издавший Фридерика в этих постановках, утверждал, что Шопен, с его необыкновенно выразительной мимикой, смелостью и присутствием духа на сцене, превосходной декламацией и даром перевоплощения, мог бы стать знаменитым актером. В домашних постановках Фридерик нередко выручал товарищей: если кто-нибудь из них забывал роль или суфлер вовремя не подсказывал, то Фридерик импровизировал и за других, и за себя, спасая спектакль от катастрофы.

Любительские спектакли часто ставились и на французском языке, которым свободно владел Фридерик и который был весьма модным в Варшаве, где существовал даже французский театр. Среди актеров этого театра наибольшей известностью пользовался хороший знакомый Николая Шопена комик Эрвэ. Однажды на домашнем спектакле у Шопенов была поставлена французская пьеса, входившая в репертуар французского театра. В этой пьесе Шопен выбрал себе роль, которая считалась одной из лучших ролей самого Эрвэ. На спектакле присутствовал Эрвэ и не спускал глаз с юного артиста. С напряженным вниманием следил он за каждым его движением, каждым жестом, за каждым произнесенным словом. Когда опустился занавес, Эрвэ горячо обнял Фридерика и заявил, что у мальчика — выдающийся актерский талант.

Шопен обладал и дарованием рисовальщика. Варшавским друзьям запомнились его веселые и забавные карикатуры. В годы лицейского обучения он набрасывал их чаще всего на уроках математики. Но сохранились рисунки и иного характера. Известен, в частности, карандашный портрет ректора лицея С. Линде, с хорошо схваченным добродушным и вместе с тем серьезным выражением лица старого ученого.

Человек с юмористическим и даже сатирическим складом ума, быстро подмечавший все забавное и достойное осмеяния, Шопен в музыке раскрывал иные стороны своего восприятия жизни, своего отношения к действительности. Основные и многообразно претворенные темы его искусства — мысль о трагических судьбах родины, любовь к человеку, любовь к природе. Но в отдельных произведениях Шопена мы встретим и юмористи-

ческие штрихи, заставляющие вспомнить рассказы о его острох шутках.

Живя в Варшаве, Шопен часто играл в салонах польских аристократов; ему не раз приходилось месяцы летнего отдыха проводить в имениях польских вельмож. В значительной мере отсюда — с детства усвоенные светские манеры: их отмечают едва ли не все современники Шопена, оставившие воспоминания о нем.

Многочисленные аристократические знакомства, внешний светский облик — один из источников той легенды об «аристократизме» Шопена, которая прочно вошла в его биографии. Об этой легенде нам еще придется говорить. Однако здесь же отметим, что уже в варшавские годы Шопен, обладавший ясным, трезвым умом, хорошо знал истинную цену внимания к нему аристократических кругов. Показателен отрывок из его письма к Т. Войцеховскому: «Сегодня в 7 часов вечера я уезжаю с дилижансом к Веселовским в Познань.: Причина моей поездки — пребывание Радзивилла в своих владениях за Калишем. Он предложил мне ехать в Берлин, жить в его дворце и тому подобные красивые, приятные слова, а я не вижу в этом никакой пользы, если бы даже это и осуществилось, в чем я сомневаюсь, так как это уже не первая панская милость на пегом коне, какую я видел¹: но папа не желает верить, что это было только *des belles paroles*»² (20.X.1829).

Впрочем, в отношении Ант. Радзивилла опасения Шопена не оправдались. Радзивилл был не только крупным польским магнатом, но и образованным музыкантом, даровитым (хотя и не поднявшимся выше дилетантизма) композитором. В свое время пользовалась известностью его музыка к гетевскому «Фаусту». В доме Радзивилла Шопен встретил самый теплый прием. «Провел там неделю, — говорит он в одном из писем, — ты не поверишь, как я хорошо чувствовал себя у него. Вернулся я с последней почтой, и то едва отговорился от дальнейшего пребывания там [...]. Я остался бы там до тех пор, пока меня не прогнали бы. Однако мои дела и в особенности мой еще не законченный концерт, нетерпеливо ожидающий окончания своего финала, принудили меня покинуть этот рай» (14.XI.1829). В годы варшавской жизни Шопен охотно проводил вечера у друзей и знакомых, веселясь с молодежью. «Фридерик очень легко давал себя увлечь разными забавами, так как любил жизнь в дружеском кругу и не сторонился развлечений, — пишет Гезик. — Был даже горячим танцором, особенно в таких «размашистых» танцах, как мазур или оберек. Превосходно танцевал даже «ка-

¹ Шопен хочет сказать, что он не раз уже убеждался в неискренности обещаний знакомых вельмож.

² Любезные слова (франц.).

зака». Часто случалось на таких вечерах, что, когда некому было играть для танцев, а молодежь хотела поплясать, или когда специально приглашенный для этого пианист недостаточно хорошо выполнял свою задачу, Фридерик садился за фортепьяно и целыми часами, не обнаруживая никакой усталости, играл энергичные мазурки и обертасы, бойкие польки, меланхолические вальсы, элегантные контрдансы и галопады. И все это он чаще всего импровизировал, фантазируя на разные известные темы либо из опер, либо из популярных народных песенок»¹.

Дружеское окружение для Шопена — отнюдь не только источник развлечений. Одна из существенных и очень привлекательных черт юного Шопена — его глубокая, даже страстная привязанность к родным и друзьям. Ю. Кремлев, говоря об огромном значении дружбы в жизни молодого Шопена, вполне обоснованно видит в этом воздействие духа времени. «Если мы вспомним, — пишет Кремлев, — роль дружбы вообще в идейном движении передовой польской молодежи [...], то суть дружеских чувств Шопена к его товарищам станет ясной. Как и в России (пушкинская плеяда!), как и в Австрии (Шуберт с его друзьями!) того времени, объединения молодежи в Польше были центрами нового гуманизма, горячих и преданных товарищеских чувств людей романтического поколения»².

Круг варшавских друзей Шопена очень велик. Его первые друзья, главным образом, — товарищи по лицее и пансиону отца, дети профессоров лицея, коллег Николая Шопена. Здесь следует упомянуть прежде всего Я. Бялоблоцкого, Я. Матушиньского, Т. Войцеховского, братьев Водзиньских, братьев Кольбергов, сыновей профессора математики в лицее (один из них, Вильгельм, стал инженером, Оскар вошел в историю польской музыки как неутомимый собиратель польских народных песен; Антон Кольберг, художник, — автор одного из известнейших портретов Шопена), Е. Марильского, К. Прушака, А. Козьмяна, С. Козьмяна, Юлиана Фонтану, вместе с которым Шопен учился в лицее, а впоследствии у Эльснера.

В годы обучения в лицее и первое время после его окончания самый близкий друг Шопена — Ян Бялоблоцкий, один из пансионеров Николая Шопена. Эта дружба оборвалась безвременной смертью Бялоблоцкого в 1828 году. Письма к Бялоблоцкому (1824—1827) помогают нам представить облик Шопена в период, когда он превращается из подростка в юношу, и показывают, насколько глубока была его привязанность к старшему товарищу (Шопен был моложе Бялоблоцкого на пять лет).

¹ Ferdynand Hoerick, Chopin, t. I, str. 134.

² Ю. Кремлев. Фр. Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949, стр. 23.— Настоящая книга находилась в производстве, когда вышло второе издание монографии Ю. Кремлева (М., 1960). Поэтому ссылки на эту работу даются по первому изданию.

Другой из ближайших друзей детства Фридерика — Тит Войцеховский; письма к нему — тоже ценнейший материал для биографов Шопена. О привязанности Фридерика к Войцеховскому, о значении для него их дружеских отношений можно судить по следующему отрывку из письма Шопена.

«Жизнь моя дорогая!

Никогда еще ты не был мне так нужен, как сейчас; некому мне излить себя, нет со мной тебя. Один твой взгляд после каждого концерта¹ значил бы для меня больше, чем все похвалы газетчиков, Эльснеров, Курпиньских², Солив и т. д.» (27.III. 1830). Шопен высоко ценил и Курпиньского, и Соливу, и, тем более, своего учителя Эльснера. И если «один взгляд» Войцеховского ему дороже, чем восторги виднейших варшавских музыкантов, то это показывает, какое огромное значение имела для него дружба, как важно ему было в ответственный момент артистической жизни иметь возможность обменяться мнениями с ближайшими друзьями.

Не менее близким другом Шопена был Ян Матушиньский. К сожалению, письма к нему Шопена (по всей вероятности, довольно многочисленные) почти полностью утрачены. Сближению Шопена с Войцеховским, Бялоблочким и Матушиньским, вероятно, способствовало то обстоятельство, что все трое были музыкантами-любителями.

В 1826 году, когда Шопен по окончании лицея поступил в Высшую школу музыки, круг его друзей значительно расширяется. Эти новые друзья — молодые музыканты, главным образом, товарищи по обучению у Эльснера. Среди них нужно в первую очередь назвать упоминавшегося уже пианиста и композитора Ю. Фонтану, который был одним из самых близких к Шопену людей — особенно в годы его парижской жизни. После смерти Шопена Фонтана опубликовал ряд его сочинений, самим композитором не изданных. Это была первая и самая значительная — и по количеству, и по художественной ценности — посмертная публикация шопеновских произведений. Достаточно сказать, что Фонтана опубликовал несколько вальсов и мазурок, вошедших в пианистический репертуар, полонезы ор. 71, фантазию-экспромт и почти все песни.

Среди друзей Шопена биографы называют также его товарищей по Высшей школе: И. Добжиньского, впоследствии автора получившей известность оперы «Флибустьеры», композитора, пианиста и органиста Т. Ницецкого, композитора, дирижера и скрипача А. Орловского, композитора-симфониста Ю. Новакковского, а также Ю. Линовского, А. Радзиньского и Ю. Ярец-

¹ Письмо написано после варшавских концертов Шопена, состоявшихся в 1830 году. Об этих концертах см. стр. 71 и 72 настоящей книги.

² Кароль Курпиньский — известный в свое время польский композитор.

кого, посвятивших себя сочинению церковной музыки. По свидетельству Карасовского, никакого оттенка соперничества между Шопеном и другими учениками Эльснера не было. Правда, в классных сочинениях для оркестра и для хора Шопена нередко «побеждали» некоторые из его коллег. Но всем им было ясно, что и в творчестве, и в фортепьянной игре талант Шопена несоизмерим с дарованиями его товарищей.

Шопен дружил с безвременно умершим высокоталантливым пианистом А. Рембелинским, с которым он часто музицировал и иногда импровизировал на двух роялях. В наше время, когда искусство импровизации давно утрачено, такой вид совместного творчества кажется неправдоподобным!

Приблизительно ко времени окончания Шопеном Высшей музыкальной школы (1829) относится его сближение с несколькими видными молодыми деятелями польской культуры. Обычными местами встреч варшавского литературно-артистического мира были две кофейни. В одной из них, расположенной близ театра, собиралась театральная Варшава. Другая, находившаяся на Медовой улице, служила местом встреч литературной, романтически настроенной молодежи. Шопен посещал обе кофейни, но чаще вторую, о которой Гезик говорит: «Это была кофейня тогдашней «Молодой Польши»; здесь в определенные часы сходилась литературная и артистическая богема, полная культа Гете и Шиллера, Байрона и Вальтера Скотта, Мицкевича и Лелевеля. Здесь постоянными посетителями, заходившими выпить кофе и почитать газеты, а главное, побеседовать, были Мауриций Мохнацкий, Богдан Залесский (когда он приезжал из Сохачева в Варшаву), Северин Гошиньский, Доминик Магнушевский, Стефан Витвицкий, Ант. Эдв. Одынец. Здесь бывал и Шопен, друживший со всеми ними»¹.

Богдан Залесский вспоминает о вечерах, которые проводили молодые писатели и артисты то на Висле, то друг у друга; вспоминает о веселом, живом и остроумном «Шопенке», который поражал и увлекал своей игрой, своими творениями; его слушателей в них покоряло, по словам Залесского, «богатство польских ритмов и мелодий»².

Со старшим поколением деятелей польской культуры Шопен встречался дома, на еженедельных «четвергах», которые устраивал Николай Шопен. В те годы квартира Шопенов стала одним из культурных центров Варшавы. «Четверги» посещали упомянутый уже историк литературы К. Бродзиньский, художник Ю. Бродовский, ректор лицея С. Линде, историк В. Мацейовский, зоолог Ф. Яроцкий и другие польские ученые, литераторы и артисты. Среди артистов можно назвать немало му-

¹ Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 231.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 232.

зыкантов: давнего друга и неизменного гостя Шопенов—Живного, другого учителя Фридерика — Эльснера, здесь бывал также старый капельмейстер Ю. Явурек, чех по национальности, имевший забавную привычку говорить на пяти языках одновременно; бывал профессор консерватории, дирижер, пианист и органист В. Вюрфель (тоже чех). Уроков фортепьянной игры в обычном смысле Шопен у Вюрфеля не брал, но много говорил с ним с музыке, об игре на фортепьяно, играл с ним в четыре руки: Вюрфель обучил Фридерика игре на органе. По-видимому, Вюрфель—несомненно, более квалифицированный пианист и педагог, чем Живный,—оказал известное влияние на развитие пианистического дара Шопена; в Варшаве Фридерика даже считали иногда «учеником Вюрфеля».

*

О чем беседовали посетители «четвергов» Николая Шопена? Конечно, не только о науке, литературе и искусстве. Они не могли не думать и не говорить о положении Польши. Тем более о нем не могли не думать молодые польские писатели и поэты—М. Мохнацкий, Б. Залесский и другие друзья Шопена.

В каком же положении находилась Польша в первые десятилетия прошлого века? В годы раннего детства Фридерика Шопена бóльшую часть территории Польши занимало Варшавское княжество, образованное в 1807—1809 годах и находившееся в полном подчинении у Наполеона. После разгрома Наполеона, в начале 1813 года, когда русские войска заняли Варшавское княжество, вопрос о судьбе Польши «перешел в сферы дипломатии, превратился в «польский вопрос» в его туманном, допускающем всякие толкования и маневры значении, в один из основных объектов дипломатической борьбы европейских держав»¹. Венский конгресс, разделив в 1815 году польские земли между Австрией, Пруссией и Россией, принял решение: ввести во всех польских землях национальное представительство. Только Россия выполнила в какой-то мере это решение, введя конституцию в Королевстве Польском. Австрия и Пруссия этого решения не выполнили.

В 1815 году Александр I подписал конституцию Королевства (Царства) Польского. Прогрессивным кругам Польши эта конституция принесла разочарование. Представительство в польском сейме имели лишь состоятельные слои населения. Права сейма были чрезвычайно ограничены. Руководство армией Александр изъял из ведения польского правительства, поручив командование польским войском своему брату Константину, который фактически стал главой польского государства. Царский наместник в Польше польский генерал Зайончек не имел ника-

¹ «История Польши», т. I, стр. 405.

кой власти, во всем подчиняясь Константину. Спустя некоторое время Константин занял и пост наместника.

Очень скоро выяснилось, что даже убогую конституцию 1815 года Александр считает чрезмерно «либеральной». С начала двадцатых годов реакционная политика царизма все сильнее сказывается и в Королевстве Польском. Либеральные министры были заменены реакционными. «Императорский комиссар» сенатор Н. Н. Новосильцев боролся и против либеральных идей, и против конституции. Глубокое возмущение польского общества вызывала жестокость Константина, запарывавшего солдат за малейшую провинность. «Император Александр даровал нам конституционную грамоту, но обернул в нее... кнут», — писал в двадцатые годы один из польских общественных деятелей М. Баденьи¹.

В такой атмосфере в Польше возрождается национально-освободительное движение. Возникают тайные общества—главным образом в студенческой среде. Одним из организаторов тайных обществ в Виленском университете (общества филоматов, с которым было связано возникшее несколько позже общество филаретов) был Адам Мицкевич, будущий друг Фридрика Шопена. Хотя тайные общества в то время не ставили перед собой непосредственных революционных задач, их роль в развитии национально-освободительного движения была очень значительна. В тайных обществах получили идейную подготовку многие участники восстания; среди них — один из наиболее активных и передовых деятелей восстания, а в дальнейшем его историк, упомянутый уже нами друг Шопена М. Мохнацкий, о котором нам не раз придется говорить. Царское правительство обнаружило некоторые тайные общества. В 1822 году было разгромлено Патриотическое общество во главе с В. Лукасиньским, закончившим свою жизнь в Шлиссельбурге. В 1823 году сенатор Новосильцев раскрыл в Вильне общество филаретов.

В предисловии к поэме «Дзяды» («Поминки») Мицкевич пишет о виленских событиях 1823 года: «Тайный царский суд не дает обвиняемым возможности защищаться, так как они часто не знают, какое им предъявлено обвинение: даже выслушав их показания, комиссия по своему усмотрению одни заносит в протокол, другие не заносит. Присланный в Литву цесаревичем Константином с неограниченными полномочиями, Новосильцев был одновременно и обвинителем, и судьей, и палачом. Он закрыл в Литве несколько школ и посещавшую их молодежь обрек на гражданскую смерть, отдав приказ, чтобы ее не прини-

¹ Цит. по книге: «100 лет борьбы польского народа за свободу». М., 1907, стр. 53.

мали ни на какую службу и не допускали ни в одно частное или общественное учебное заведение, где можно было бы закончить образование. [...] Наряду с закрытием школ десятки юношей сосланы были в сибирские рудники, на каторгу или в гарнизоны в Азию. [...] Несколько десятков преподавателей и студентов университета сосланы были на вечное поселение в глубь России, как подозреваемые в польском национализме»¹.

Разгромив тайные общества, царское правительство все же не смогло задушить польское национально-освободительное движение. Вновь начало свою деятельность Патриотическое общество. Возникли во второй половине двадцатых годов и другие тайные организации. Участники их ставили перед собой более отчетливые революционные цели. С большим сочувствием относились к польским национально-освободительным стремлениям декабристы. «Пестель в своей «Русской правде» выражал надежду видеть будущую Польшу республикой, упразднившей аристократию и сословные привилегии, т. е. такой же, какой должна была стать Россия. Во имя этих целей декабристы призывали поляков действовать совместно против общего врага — самодержавия»².

Передовые люди Польши хорошо понимали, что их враг — не русский народ, а русское самодержавие, которое и в России давило всякий проблеск свободной мысли. Недаром Мицкевич в своей поэме «Пан Тадеуш» создал образ русского офицера Никиты Рыкова, горячо сочувствующего национально-освободительным стремлениям поляков. Обращаясь к полякам, капитан Рыков говорит:

Могли б ведь жить мы и без драк;
Россия — русским, ляхам — Польша.
Казалось бы, чего тут больше?
Да царь-то думает не так!

И посетители «четвергов» Николая Шопена, и тем более молодые друзья Шопена, среди которых было немало будущих участников восстания (Мохнацкий, Матушинский, Войцеховский, Фонтана), не могли не знать об участии Лукасиньского и других членов Патриотического общества, они не могли не знать о судьбе Мицкевича и филаретов. Они не могли не видеть, что политика царизма, осуществляемая Константином и Новосильцевым, направлена к ликвидации остатков автономии Польши, к уничтожению польской национальной культуры. И вряд ли случайно одним из центров варшавской интеллектуальной жиз-

¹ А. Мицкевич. Собрание сочинений, т. 3. М., 1952, стр. 126.

² «История Польши», т. 1, стр. 432.

ни, передовой польской мысли стала квартира Николая Шопена, участника восстания 1794 года, ветерана польского национально-освободительного движения. Нет сомнения, что еженедельные собрания в доме Н. Шопена протекали в той атмосфере пылких патриотических мечтаний,—а может быть, и национально-освободительных планов,—в которой жила вся лучшая часть польской интеллигенции, страстно желавшая освобождения Польши, воссоединения всех польских земель в цельное и независимое государство. Конечно, это стремление к национальной независимости еще сильнее владело умами передовой польской молодежи и несомненно господствовало в мыслях молодых писателей—друзей Шопена.

В такой атмосфере складывался облик юного Фридерика, зародилась его пламенная, сохранившаяся на всю жизнь, любовь к родине. Правда, мы не можем судить с полной отчетливостью о политических взглядах молодого Шопена. С твердой уверенностью можно сказать лишь, что Шопен, как и все лучшие деятели польской культуры, горячо мечтал об освобождении Польши, что он был подлинным патриотом, хотя вряд ли хорошо представлял себе, какие силы будут способствовать делу национального освобождения и какие силы окажутся тормозом в осуществлении этой великой цели.

Шопен, однако, ясно понимал, что главный враг свободы его родины—царское самодержавие. Олицетворением его в Польше, как мы знаем, был царский наместник, брат Николая I вел. кн. Константин. Почти все биографы Шопена считают нужным рассказать, как в раннем детстве Фридерик, модный в варшавских салонах вундеркинд, приглашался во дворец Константина, выступал перед его приближенными, играл с его сыном. Однако Шопен нисколько не обольщался этим покровительством. В одном из его писем (10. IV. 1830. Т. Войцеховскому) мы встречаем характерную фразу: «Проехал только что Коця с Валерием Скаржинским, а за ними едет Жандр». Скаржинский и Жандр—офицеры свиты наместника; из этого вполне очевидно, что уменьшительно-пренебрежительным именем Коци Шопен называет самого императорского наместника Константина. Шопен явно не проявляет почтения к верховному представителю царской власти!

Было бы большой ошибкой из сказанного сделать вывод, что ко всем русским, жившим в Варшаве, Шопен относился так же, как к царскому наместнику Константину. В том же письме к Войцеховскому мы читаем: «Уже готова программа предстоящего вечера у Левицких¹, где, между прочим, кн. Голицын будет

¹ Как установлено С. А. Семеновским, Левицкие — русская семья, жившая в Варшаве.

играть квартет Роде; будет исполнена *Sentinella* Гуммеля и в конце мой полонез с виолончелью, к которому я добавил *Adagio*, вступление — специально для Качиньского. Мы репетировали, пойдет».

*

Развитие национально-освободительных стремлений в Польше совпадает с высоким подъемом культуры. Первые десятилетия XIX века — время расцвета польской национальной литературы, искусства. Польские ученые создали выдающиеся научные труды. Например, С. Сташиц, стоявший во главе варшавского «Общества друзей науки», написал крупное исследование по геологии Польши. Ценные материалистические труды по естествознанию оставили братья Снядецкие. Огромное значение имела научная деятельность прогрессивного историка Иоахима Лелевеля (о культе Лелевеля в кофейне на Медовой улице уже говорилось). «Интерес Лелевеля к истории народных масс и его демократические тенденции оказывали значительное влияние на передовую молодежь, способствовали росту революционных настроений»¹. Очень большую научную ценность имел капитальный труд уже знакомого нам ректора Варшавского лицея С. Линде — шеститомный словарь польского языка.

В польской литературе к началу двадцатых годов ясно обозначились два направления. Одно из них представляли «варшавские классики» (или «псевдоклассики»), эпигоны польского «просветительского классицизма» второй половины XVIII века. Однако «варшавские классики» существенно отличались от своих предшественников. В «просветительском классицизме» очень сильны были обличительные антифеодалные тенденции; «варшавские классики», напротив, идеализировали феодальную Польшу и в польской общественной жизни занимали позицию защитников аристократии.

«Варшавским классикам» противостояло другое, романтическое направление, выражавшее взгляды передовых слоев польского общества. Польский романтизм не был однородным. Крупнейшим представителем умеренного крыла польских романтиков считается историк литературы К. Бродзинский, лекции которого слушал Шопен. Статьи Бродзинского о романтизме произвели, по словам А. Л. Погодина, «переворот в польской литературе»². Хотя Бродзинский склонен был найти компромисс между польским классицизмом и бурно (слишком бурно, по его мнению) врывающимся в литературу романтизмом, он признавал право нового течения на отказ от старых художест-

¹ «История Польши», т. I, стр. 456.

² А. Л. Погодин. Адам Мицкевич. Его жизнь и творчество, т. I. М., 1912, стр. 36.

венных норм. «Не будем,—пишет Бродзиньский,—как французы, рабами правил: пусть что-нибудь останется для природы, но будем, как немцы¹, и их дерзкими нарушителями [...]»².

Самым ценным в романтизме Бродзиньский считает стремление к национальной самобытности. «Поэзия есть зеркало, в котором отражается каждая эпоха, каждый народ. Не будем эхом чужеземцев, не станем вытаптывать цветы на родной земле только потому, что на ней легко разрастаются чужие». Однако народность, любовь к родине должны носить, по представлениям Бродзиньского, созерцательный характер, выражаться в мечтательных настроениях, в воспоминаниях о былом величии отчизны. В польской поэзии, говорит Бродзиньский, «господствуют повсюду любовь к родине, горячность в почитании благородных гражданских подвигов, умеренность в увлечениях, воображение свободное, но не шокирующее, лишенное фантастических вымыслов, мягкая чувствительность, простота [...] картины крестьянской жизни и семейного благополучия [...]».

«Теперь особенно мы живем в век, исполненный воспоминаний. Удивительные судьбы нашей родины представляют великое поприще для поэзии. Наш романтизм заключается в наших бывших городах, площадь которых покрыла уже черная пашня, в печальных замках, где некогда жили наши короли и к стенам которых теперь крестьяне прислоняют свои крыши [...], в могилах рыцарей, которые разбросаны повсюду среди наших полей [...]».

Рядом с умеренной, идиллической романтикой, представленной К. Бродзиньским (и, в значительной мере, в противовес ей), в польской литературе возникает «молодая романтическая школа»; главой ее становится великий поэт польского народа Адам Мицкевич. В 1820 году юный Мицкевич писал в своей «Оде к молодости»:

Вперед, друзья! С кипучей страстью!
Цель каждого — людское счастье!
Мудры в безумье, сильны в единенье,—
Сомкнем ряды! С кипучей страстью!
И счастлив тот, кто для народа
В кровавой битве лег ступенью
Ко граду славы и свободы.

Плечом к плечу! Весь шар земной
Мы опояшем цепью длинной.

¹ Противопоставляя «французов» «немцам», Бродзиньский имеет в виду, конечно, французский классицизм и ранний немецкий романтизм, то есть сопоставление различных художественных направлений.

² Эта и следующие выдержки из статьи К. Бродзиньского «Заметки о духе польской поэзии» («О классицизме и романтизме») цитированы по упомянутой книге А. Л. Погодина «Адам Мицкевич», т. I, стр. 100—102.

Все мысли к цели устремим единой,
Все души — только к ней одной.

Льды трещат, клокочут воды,
Исчезает тень за тенью.
Здравствуй же, заря свободы,
Следом — солнце избавленья!

Польская романтика, и особенно пламенная, поистине полная «кипучей страсти» поэзия молодого Мицкевича, — прогрессивное явление в польской культуре. Мицкевич и его единомышленники поставили перед собой задачу — создать национальную польскую литературу. Они обращались в творчестве к образам польской истории, польского народного искусства. Своими произведениями они стремились усилить любовь к родине в польском народе, вдохновить его на борьбу за независимость и свободу.

Прогрессивное значение имела и та борьба, которую вели романтики против польского «псевдоклассицизма». Советский исследователь творчества Мицкевича С. С. Советов пишет: «Идейный и творческий рост молодого Мицкевича протекал в обстановке борьбы прогрессивных сил — «молодых романтиков» — со старой реакционной шляхетской идеологией, носителями которой в области литературы были в большинстве случаев «варшавские классики»¹.

Мицкевич писал в различных жанрах. Им созданы многочисленные стихотворения, величественные поэмы («Конрад Валленрод», «Пан Тадеуш», «Дзяды») и национальные баллады (в этом жанре непосредственным предшественником Мицкевича был Ю. Немцевич).

К революционному романтизму примыкали и друзья Шопена — литераторы и поэты. Северин Гоциньский, активный участник польского национально-освободительного движения, призывал народ к борьбе за независимость родины, к борьбе против феодальных порядков. Характерно, что сюжетом крупнейшему произведению Гоциньского «Каневский замок» послужило восстание украинских крестьян против польских помещиков. Горячим защитником и энергичным пропагандистом романтизма был литературный и музыкальный критик, публицист и историк Мохнацкий. Как и Гоциньский, Мохнацкий принимал активное участие в национально-освободительном движении.

Под влиянием романтической литературы развивалось в первые десятилетия XIX века и польское изобразительное искусство. Один из крупнейших польских художников этого времени — талантливый портретист А. Бродовский. А. Орловский (испытывавший сильное воздействие русской школы живописи) — ав-

¹ С. С. Советов. Творческий путь Адама Мицкевича. «Ученые записки Института славяноведения», т. II. М.—Л., 1950, стр. 119.

тор жанровых картин из народной жизни. Патриотические картины М. Стаховича посвящены главным образом польскому национальному герою — Т. Костюшке.

Симпатии Шопена, бесспорно, принадлежали передовой романтической литературе, романтической поэзии. Нам уже известно, что он слушал лекции Бродзиньского, дружил с Гошиньским, Залесским, Витвицким и Мохнацким. Весьма возможно, что именно Мохнацкий пробудил у Шопена интерес к первым творениям Мицкевича. Во всяком случае, уже в варшавские годы Шопен их знает и знакомит с ними друзей. В 1827 году (еще до сближения с Мохнацким) семнадцатилетний Фридерик пишет Бялоблоскому в своей обычной шутливой манере: «Ты [...] недостоин, чтобы я тебе протянул руку с пером! Такова-то благодарность за кровавый пот чела моей милости, за взятые на себя изнурительные труды по покупке Мицкевича» (8.I.1827).

Письма юного Шопена вообще обнаруживают хорошее знакомство их автора с литературой — и не только с польской.

В духовном развитии Шопена, естественно, очень большую роль сыграли музыкальные впечатления. Здесь прежде всего надо сказать о любви Шопена к польскому народному творчеству (крестьянскому, а также городскому), к польской песне и танцевальной музыке. Вероятно, первым знакомством с польским народным искусством Фридерик обязан своей матери, которая, как мы знаем, часто пела народные польские песни. Повидимому, Юстина рассказывала сыну и польские народные предания, которые она очень любила. Из книги Карасовского известно, что когда Фридерик вместе с отцом и товарищами по пансиону бывал за городом, он жадно вслушивался в народные напевы. Если Фридерик слышал звуки деревенской скрипки или народную песенку, он останавливался и оставался в глубокой задумчивости, пока не смолкала музыка. Биографы Шопена приводят несколько аналогичных рассказов. Однажды, зимним вечером, Фридерик с отцом проходил мимо деревенского трактира и услышал игру скрипача, исполнявшего мазуры и оберки; мальчик остановился и не отходил от окна целых полчаса, пока скрипач не кончил игру. Живя в деревне в летние месяцы, Шопен не пропускал ни одной вечеринки, слушал песни, игру народных музыкантов, а нередко и сам принимал участие в пении и танцах. Мы уже знаем из «сообщения» в «Курьере шафарском», с каким интересом «г. Пишон» слушал пение сельской «Каталани».

И в более позднее время Шопен не упускал случая услышать народные песни. Об этом свидетельствует, например, стихотворение Богдана Залесского, обращенное к Стефану Витвицкому. Залесский вспоминает о варшавских ночах, которые вместе проводили Мохнацкий, Витвицкий, Шопен и сам Залесский:

Помнишь, наверно, те ночи,
Когда мы вместе, на берегах Вислы,
Бывало, в ночном сумраке
Охотились за песнями.
Стефан, сердце замирает...
Два варшавских музыканта,
Тех ночей чародеи,
Шопенек и Мауриций...

Народные песни влекли не только Шопена. За ними «охотились» и поэты. Недаром Витвицкий назвал ряд своих стихотворений «сельскими песнями». Некоторые из них послужили текстами для песен Шопена.

Юность Шопена богата музыкальными впечатлениями. Один из венских журналистов задал Шопену вопрос: как мог он стать первоклассным музыкантом в Варшаве? На это последовал ответ: «Только величайший осел мог бы не научиться у Живного и Эльснера!» Шопен имел право дать этот несколько резкий и гордый ответ. Варшава шопеновского времени вовсе не была музыкальной «провинцией», какой она представлялась, очевидно, венскому журналисту. Варшава двадцатых годов — крупный музыкальный центр, с превосходным оперным театром, с интенсивной концертной жизнью, с учебными заведениями, о которых уже говорилось, и — что особенно важно отметить — с определенным ярко национальным направлением музыкальной культуры.

Уже в конце XVIII столетия в Польше создаются многочисленные музыкальные произведения с ясно ощутимой национальной окраской. Особо важное значение для развития национальной музыкальной культуры имела опера. Первой польской оперой считается написанная в конце семидесятых годов «Осчастливленная нищета» М. Каменьского. Произведения Каменьского, как отмечает И. Ф. Бэлза в «Истории польской музыкальной культуры», свидетельствуют о «несомненном мелодическом даровании композитора, но и, вместе с тем, о слабой композиторской технике и, что самое главное, о недостаточно глубоком постижении народных истоков польской музыки»¹. И все же стремление Каменьского опереться на польское искусство, ввести в свое творчество интонации и столь характерные ритмы польской народной музыки, национальные музыкальные жанры — это стремление нельзя не признать подлинно прогрессивным.

Опера Я. Стефани «Краковяне и горцы», написанная и поставленная в середине девяностых годов, не удержалась в репертуаре оперного театра, так как была снята из-за ясно выраженных в ней свободолобивых тенденций. Но отдельные фрагменты

¹ Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры, т. I. М., 1954, стр. 236.

ее на несколько десятилетий вошли в польский музыкальный быт. Стефани написал также множество танцевальных пьес, в том числе около ста полонезов. «Конечно, на музыке Стефани,—пишет И. Ф. Бэлза в упомянутой работе,— как и многих других предшественников Шопена, лежала печать дилетантизма». Вместе с тем, как говорит дальше Бэлза, «музыка Стефани [...] звучала с удивительной свежестью в период культивировавшегося польской правящей верхушкой засилья иностранщины. Так же, как и в многочисленных клавирных полонезах Стефани, в его «Краковянах и горцах» ощущается связь с музыкальным бытом польского крестьянства и демократическими кругами городского населения»¹.

Видное место среди польских композиторов дошопеновского времени занимает М. К. Огиньский. Крупный государственный деятель, Огиньский не стал профессиональным музыкантом, но из всех польских композиторов дошопеновского времени он, несомненно, был самым популярным. Есть основания предполагать, что именно Огиньский, участник восстания Костюшки, написал знаменитую песню «Еще Польша не погибла» («*Jeszcze Polska nie zginęła*») на слова другого соратника Костюшки, поэта Ю. Выбицкого². По всей Европе исполнялись и издавались полонезы Огиньского. Исполняются они и в наши дни³. В этом жанре Огиньский был прямым предшественником Шопена.

В течение длительного времени центральной фигурой варшавской музыкальной жизни оставался Эльснер, чрезвычайно разносторонний музыкальный деятель. Мы уже знаем, что он был основателем и руководителем Высшей музыкальной школы. Говоря о друзьях Шопена, мы приводили имена и нескольких учеников Эльснера. Среди воспитанников Эльснера можно назвать также Ю. Стефани (сына Я. Стефани), П. Вейнерта, Н. Высоцкого, Ю. Крогульского. После закрытия Варшавской консерватории и Высшей школы музыки Эльснер продолжал свою педагогическую работу, обучая молодых композиторов и певцов. Эльснер занимался и научной работой, написав два труда о музыкальности польского языка.

В течение четверти века (до середины двадцатых годов) Эльснер дирижировал оперными спектаклями Варшавского Национального театра. Для этого театра он написал свыше двадцати опер. Сюжеты опер Эльснера весьма разнообразны. Он писал и на переводные тексты, и на оригинальные либретто польских писателей. Наибольшим успехом в Польше пользова-

¹ Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры, т. I, стр. 250.

² Песня «Еще Польша» часто упоминается в различных трудах под наименованием «Мазурки Домбровского», так как написана она для войск польского генерала Домбровского.

³ В 1954 году Государственное музыкальное издательство СССР выпустило собрание фортепьянных пьес Огиньского.

лись оперы Эльснера на сюжеты из польской истории — «Ягелло в Тенчине», «Король Локоток» и «Лешек Белый, или Чародейка с Лысой горы».

Оперы Эльснера ставились при жизни автора и в Варшаве, и в других польских городах. Некоторые оперы шли и после смерти Эльснера.

Опера — основная сфера творчества Эльснера. Но, помимо опер, он писал также оратории, симфонии, сонаты, мелкие фортепьянные пьесы и песни.

Творчество Эльснера нельзя признать вполне самостоятельным. «Музыкальные образы опер Эльснера, — пишет И. Бэлза, — не отличаются яркостью. На многих страницах его партитур лежит отпечаток спешки, результатом которой порой бывали погрешности в голосоведении, схематичность фактуры и другие недочеты музыкально-сценических произведений композитора. Но каковы бы ни были эти недочеты, оперное творчество Эльснера все же имело большое значение в истории польского музыкального театра, подготовив почву для его успешного национально-своеобразного развития в последующие десятилетия»¹.

Весьма важно, что «Эльснер намечал пути самобытного развития польской оперы, во многом опираясь на бытующий с давних пор в народной музыке жанр песни-танца и, следовательно, продолжая творческие искания своих предшественников»².

В операх и инструментальных сочинениях Эльснер использовал народные танцевальные жанры (полонез, краковяк, мазурка), а также некоторые ладовые особенности польской народной музыки.

В двадцатые годы весьма видное положение в польской музыкальной жизни занимал К. Курпиньский. Так же как и Эльснер, он много лет был дирижером оперного театра; с театром, в основном, связана и его творческая деятельность. Наибольшей известностью среди довольно многочисленных опер Курпиньского пользовались «Ядвига», «Суеверие, или Краковяне и горцы» («Новые краковяне»), «Чаромысл, князь славянский», «Чорштынский замок, или Бойомир и Ванда», «Дворец Люцифера», «Цецилия Пясечинская». Большая часть этих опер — так же как и лучшие оперы Эльснера — написана на польские исторические сюжеты.

Курпиньский писал и в других жанрах. Немало сил он отдавал педагогической, а также литературной деятельности.

«Далеко не всегда Курпиньский был последователен в своих исканиях, — говорит И. Бэлза, давая итоговую оценку творче-

¹ Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры, т. II. М., 1957, стр. 30.

² Там же, стр. 30.

ству этого композитора, — стремление «воспринять, насколько возможно, прекрасную гибкость итальянского пения» не раз приводило его к злоупотреблению эффектными, но порой вычурными колоратурными пассажами, которыми изобилует, например, партия Аманды в опере «Дворец Люцифера». Но, вместе с тем, творчество Курпиньского в целом знаменовало собой укрепление связей польской профессиональной музыки с народно-бытовой музыкой. Связи эти были достаточно многосторонними. Композитор обращался к разным жанрам крестьянских и городских танцев, создавая на основе народной традиции песенные мелодии танцевального склада, насыщая свою музыку интонациями и ритмами, почерпнутыми из различных пластов фольклора, отразил в ней даже некоторые особенности народно-инструментальной музыки. [...] В основе творческой, так же как и педагогической и общественной, деятельности Курпиньского неизменно лежали патриотические побуждения, особенно ярко проявившиеся в период восстания 1830—1831 годов, когда зазвучали его знаменитая «Варшавянка»¹ и другие песни, проникнутые пафосом освободительной борьбы»².

Преимущественно в сфере камерно-инструментальной и симфонической музыки работал Ф. Лессель. В свое время пользовались популярностью в Польше фортепьянные пьесы (особенно полонезы) композитора-пианиста Ф. Островского³.

Знаменитая пианистка М. Шимановская — автор многочисленных фортепьянных и вокальных произведений. Ее этюды получили высокую оценку Шумана. Пользовались известностью ее мазурки, полонезы, ноктюрны, песни. Некоторые черты творчества Шимановской (в частности, изящество фортепьянного письма) предвосхищают стиль ранних сочинений Шопена.

Другой, еще более прославленный польский музыкант, скрипач К. Липиньский тоже оставил немало часто исполнявшихся в ту эпоху произведений — преимущественно для скрипки.

Шимановская и Липиньский — крупнейшие польские музыканты-исполнители первой половины прошлого века. Имена их получили известность далеко за пределами родины. Липиньский, считавшийся соперником Паганини, с огромным успехом выступал в крупнейших городах Европы. И Шимановская успешно концертировала на родине и за рубежом, вызывая восхищение своей поэтической игрой. Известно, в частности, что игру Шимановской очень любил Гете.

¹ Эту песню Курпиньского не следует смешивать с весьма популярной и в наши дни «Варшавянкой» В. Свенцицкого («Вихри враждебные веют над нами»), написанной на полвека позже.

² Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры, т. II, стр. 90.

³ См. Игорь Бэлза. Забытый польский композитор («Сообщения» Института истории искусств АН СССР, № 9, М., 1956), а также Игорь Бэлза. История польской музыкальной культуры, т. II, стр. 229—236.

В Варшаве были и другие превосходные музыканты-исполнители, например, упоминавшиеся пианисты Ф. Островский и А. Рембелинский, скрипач С. Сервачинский.

Уже в годы детства Шопена варшавская концертная жизнь протекала с весьма значительной для той эпохи интенсивностью. Самое близкое участие в организации концертов принимал одно время Эльснер. Петербургский журнал «Невский зритель» сообщал в 1820 году о варшавских концертах:

«В Варшаве составилось музыкальное общество из 150 любителей музыки. Цель его — давать по вечерам симфонии, увертюры, концерты и вокальные пьесы. Капельмейстер Эльснер предоставил для сего собрания безденежно собственную залу. В продолжение двух лет общество сие находится в цветущем состоянии, и 28 концертов, данных в последнюю зиму, отличались и хорошим выбором пьес и правильною игрою. Управление и выбор пьес предоставлены гг. Лесселю, Ленцу, Вюрфелю, Явуреку, Антонию Штолпе и Пешке, известным компонистам и виртуозам на фортепьяно, которые своим старанием приобрели себе достойную похвалу. Они управляют оркестром по очереди, каждый вечер даются симфонии из [числа] новейших композиций, ария и финал. Таким образом, здесь слышали: симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, А. Ромберга, Мегюля, Лесселя, Ленца, Кроммера, Виотти; увертюры Бетховена, Керубини, Мегюля, Ромберга, Шпора, Шнейдера, Эльснера, Герке, Курпиньского, Пойселя, Бенера, Моргенрота, Кюфнера, Женерали и Россини; концерты Моцарта, Шпора, Роде, Виотти, Маурера, Маттеи, Бербигье, Кроммера, Кремноа, Перголези, Аммона, Тюлу, Гуммеля, Фильда, Дюссека, Риса и Кленгеля»¹.

Музыкальное общество, очевидно, располагало сравнительно большим оркестром; та же заметка сообщает, что в симфоническом оркестре «одних скрипок бывает по 18».

В дальнейшем концертная жизнь становится еще более богатой. Концерты устраиваются в нескольких залах — в зале консерватории, в зале Купеческого клуба (Resursa kupiecka) и в оперном театре. В этих концертах исполнялись симфонические произведения, выступали виднейшие отечественные музыканты, а также зарубежные артисты.

Варшавский оперный театр располагал весьма обширным репертуаром. «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка», «Танкред» и «Отелло» Россини, «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Фрейшюц» Вебера, «Весталка» Спонтини, «Лодиска» Керубини, «Калиф багдадский» и «Белая дама» Буальде, «Швейцарское семейство» Вейгля — таков неполный пере-

¹ Цит. по книге: Игорь Бэла. История польской музыкальной культуры, т. II, стр. 103.

чень опер, шедших в Варшаве в двадцатые годы — в годы отрочества и юности Шопена.

Вполне понятно, что Шопен, с его страстной любовью к музыке, пытливым умом, живой и деятельной натурой, постоянно посещал концерты и оперный театр. В одном из писем Шопена к Я. Бялоблоцкому мы читаем: «Госпожа Шимановская дает на этой неделе концерт. Он состоится в пятницу [...]. Я дам тебе знать об успехе и игре» (8. I. 1827). Неоднократно слышал Шопен Липиньского, Рембелиньского, Островского. На пятнадцатилетнего Шопена игра Рембелиньского произвела очень сильное впечатление. «...приехал из Парижа в Варшаву некий господин Рембелиньский, племянник председателя¹, который сидел шесть лет в Париже и играет на фортепьяно так, как я еще не слышал. Можешь себе представить, какое это удовольствие для нас, которые здесь ничего замечательного не слышали [...]. Мне не хватило бы целого листа бумаги, если б я захотел описать тебе его прекрасный талант» (30. I. 1825).

Сильное впечатление произвели на Шопена музыкальные события, взволновавшие музыкальную Варшаву: концерты Н. Паганини (1829), знаменитой певицы Генриетты Зонтаг (1830) и одного из лучших пианистов эпохи И. Гуммеля (1828). Шопен не пропустил ни одного концерта Гуммеля. Впрочем, варшавские друзья уверяли Шопена, что он не только не уступает прославленному венскому пианисту, но и превосходит его. Паганини дал в Варшаве, в начале лета 1829 года, десять концертов. Шопена поразила и игра Паганини и его произведения, в которых совершенно по-новому раскрылась природа скрипки, выявились неведомые ранее виртуозные и выразительные возможности этого инструмента. Под впечатлением игры гениального итальянского скрипача Шопен написал небольшую фортепьянную пьесу «Воспоминание о Паганини»².

Прямых высказываний Шопена о Паганини и Гуммеле, к сожалению, не сохранилось. А об исполнении Зонтаг он говорит в одном из писем к Войцеховскому довольно подробно: «Госпожа Зонтаг не красива, но обаятельна в высшей степени. Чарует всех своим голосом; он не очень большого диапазона [...], но превосходно обработан; *diminuendi* — *non plus ultra*³, ее *portamenti* прекрасны, а гаммы, в особенности хроматические вверх, великолепны. Пела нам арию Меркаданте очень, очень, очень хорошо, «Вариации» Роде, особенно последнюю с руладами, превосходно; вариации на швейцарскую тему так понравились, что на вызовы в знак признательности, вместо глубоких реве-

¹ Председателя комиссии Мазовецкого воеводства Р. Рембелиньского.

² Опубликована после смерти Шопена в 1881 году. Пьеса представляет собой вариации на тему итальянской песенки.

³ *non plus ultra* — верх совершенства (лат.).

рансов, она еще раз их спела! Доброта неопиcуемая. Вчера с «Вариациями» Роде было то же самое. Пела нам каватину из «Цирюльника», ту, знаменитую, и из «Сороки»; можешь представить, как это отличается от всего, что я слышал. Пела ту арию из «Фрейшюца», ту, что знаешь, сверхчудесно [...]. Она украшает исполнение узорами совершенно нового рода, чем производит огромное впечатление, но все-таки не такое, как Паганини. Может быть, потому, что род мельче. Кажется, что она веет на партер каким-то благоуханием самых свежих цветов, роскошно нежит, ласкает, но редко волнует до слез. [...] Сегодня госпожа Зонтаг поет что-то из «Семирамиды». Ее концерты короткие, обычно она поет четыре раза, и в промежутках никто, кроме оркестра, не играет, и действительно, после ее пения надо отдохнуть, так захватывает» (5. VI. 1830).

В этом письме Шопен дает общую характеристику пения Зонтаг и вместе с тем не проходит мимо технической стороны ее исполнения. Такое сочетание эстетических суждений с вниманием к технике весьма типично для высказываний Шопена об искусстве с самой ранней его юности.

В цитированном письме мы находим и косвенную оценку игры Паганини. Как ни восторженно отзывается Шопен о пении Зонтаг, все же Паганини он ставит выше, указывая на иную масштабность исполнения великого скрипача (у Зонтаг — «род мельче»).

*

Хотя сфера творческой деятельности Шопена — и пианистической, и композиторской — инструментальная музыка, тем не менее оперный театр привлекал его едва ли не больше, чем концерты. И в Варшаве, и в своих немногочисленных путешествиях, и — позднее — в Париже Шопен не упускает случая послушать оперу. Репертуар Варшавского оперного театра, видимо, ему был хорошо знаком. В письмах варшавских лет Шопен упоминает о слышанных им операх неоднократно.

Осенью 1825 года в Варшавском оперном театре состоялась премьера «Севильского цирюльника». Пятнадцатилетний Шопен присутствовал на этом спектакле и на следующий день сообщил Бялоблoцкому, что опера Россини ему очень понравилась. Спустя несколько дней Шопен пишет тому же адресату: «На тему «Цирюльника» я сочинил новый полонез, который будто бы нравится» (XI. 1825).

В те времена этот вид музыкальных произведений был очень распространен и юный Шопен его не избегал. В 1826 году он слушал вместе со своим товарищем В. Кольбергом оперу Россини «Сорока-воровка»; опера очень понравилась Кольбергу, и на другой день он получил на память об этом спектакле подарок

Шопена—полонез, в средней части которого звучала ария из «Сороки-воровки». Несколько позже Шопену самому пришлось слышать свою музыку в подобных трансформациях: его товарищ Орловский писал вальсы, мазурки и галопы на темы из шопеновских концертов.

В 1828 году Шопен рассказывает Войцеховскому о гастролях зарубежных певцов в «Севильском цирюльнике»: «...г-н Колли и г-жа Туссен выступали в «Цирюльнике» (недели две тому назад) [...]. Очень мне было любопытно послушать по-итальянски весь первый акт (так как давали только первый); весь день я потирал себе руки. Но вечером, если бы не Туссен, то я исколотил бы Колли. Такой был *Arlecchino italiano*¹, так фальшивил — просто ужас. Достаточно сказать, что один раз, выбегая, он упал. Представь себе Колли в коротких штанах, в круглой белой шляпе, на земле. О, ужас!.. «Цирюльник» прошел отвратительно. Зданович лучше всего спел «Клевету» (9. IX. 1828). Как видим, ореол иностранных гастролеров не помешал Шопену строго критически отнестись к их исполнению.

Шопен не ограничивается знакомством с операми, идущими в варшавском театре. В июне 1826 года он пишет Бялоблоцкому: «Упорно говорят, что через две-три недели дадут «Фрейшюца». Как мне кажется, «Фрейшюц» наделает в Варшаве много шума. Вероятно, будет дано много представлений, и правильно. Ибо это уже большое дело, если наша опера справится с постановкой прославленного произведения Вебера. Однако, принимая во внимание цель, к которой стремится Вебер в «Фрейшюце», его немецкую основу, эту удивительную романтичность, необыкновенно изысканную гармонию, особенно приходящуюся по вкусу немцам, можно предположить, что варшавская публика, привыкшая к легким напевам Россини, будет хвалить, уже после увертюры, не столько по убеждению, сколько следуя за мнением знатоков; потому, что Вебера всюду хвалят». Из этих строк совершенно очевидно, что Шопен хорошо изучил «Фрейшюца» по партитуре или клавиру.

Осенью 1828 года Шопен провел две недели в Берлине. Поездка эта состоялась при случайных обстоятельствах. Друг Николая Шопена профессор Ф. Яроцкий принимал участие в берлинском конгрессе естествоиспытателей. Шопен сопровождал Яроцкого, рассчитывая побывать в Берлинском оперном театре. «Еду сегодня в Берлин послушать оперу Спонтини [...]. По образцу конгрессов в Швейцарских кантонах, а позже в Мюнхене прусский король уполномочил свой университет пригласить виднейших ученых на сессию естествоиспытателей, которая будет происходить под председательством знаменитого Гумбольдта.

¹ Итальянский арлекин (итал.).

Яроцкий, бывший студент Берлинской академии, впоследствии там же защищавший докторскую диссертацию, тоже получил приглашение как зоолог. 200 квартир, приготовленных в Берлине для прибывающих натуралистов, общий стол и тому подобные немецкие распорядки, так же как веленевая бумага для приглашений, предвещают нечто значительное, а тем самым и то, что и Спонтини выступит с «Кортесом» или «Олимпией»¹ [...]. Я пробуду там с Яроцким только две недели; однако хорошо и раз услышать отличную оперу, можно уже получить представление о выдающемся исполнении» (9. IX. 1828. Т. Войцеховскому).

В следующих письмах Шопен делится своими музыкальными впечатлениями.

«Я здоров, — пишет он родным, — и начиная со вторника, как будто нарочно для меня, в театре ежедневно дают что-нибудь новое. Главное, слышал в Singakademie² уже одну ораторию. С удовольствием прослушал «Кортеса», «Il matrimonio segreto»³ Чимарозы, «Kolporteur'a»⁴ Онслова. Однако «Cäcilienfest»⁵ Генделя больше приближается к идеалу, составленному мною о возвышенной музыке». В другом письме: «Ничего не делаю, только шатаюсь в театр. Вчера шло «Das unterbrochene Opferfest»⁶, где не одна хроматическая гамма, пропущенная панной Шетцель, перенесла меня в родные края» (27. IX. 1828).

Всегда очень чуткий к дефектам исполнения, Шопен намекает здесь на тех варшавских певиц, которые пропускали или изменяли трудные колоратуры в своих партиях. Тот же дефект он обнаружил и в исполнении известной берлинской певицы. Замечание Шопена свидетельствует о хорошем знакомстве его с оперой, о которой идет речь.

На обратном пути из Берлина Шопен и Яроцкий провели два дня в Познани, где посетили, между прочим, упоминавшегося князя А. Радзивилла. На вечере у Радзивилла Шопен импровизировал и играл — в частности произведения Гайдна, Бетховена и Гуммеля — с учителем музыки дочерей Радзивилла (в четыре руки) и с самим Радзивиллом, хорошим виолончелистом (вероятно — виолончельные сонаты Бетховена).

Посещение Берлина дало Шопену немало ценных музыкальных впечатлений. Но были впечатления и иного рода. На заседания конгресса попасть он не стремился, но на одном заседании все же был. «Видел Спонтини, Цельнера, Мендельсона,—

¹ «Фернанд Кортес» и «Олимпия» — оперы Г. Спонтини.

² Певческая академия (нем.).

³ «Тайный брак» (итал.).

⁴ «Разносчик» (франц.).

⁵ «Праздник Цецилии» (нем.).

⁶ «Прерванное жертвоприношение» — опера Винтера.

пишет Шопен родным, — но ни с одним из них не говорил, так как не решился сам представиться» (20. IX. 1828). Шопен присутствует иногда на торжественных обедах, устраиваемых для участников съезда. В письмах он дает сатирические описания своих соседей, а его папка с рисунками пополняется новыми карикатурами.

А вот несколько слов, в которых перед нами встает Шопен-патриот, помнящий историю своей родины, борцов за ее освобождение. После посещения Берлинской библиотеки он пишет: «Позавчера мы посетили библиотеку. Она огромна, однако в ней очень мало музыкальных произведений. Там я видел собственноручное письмо Костюшки; это письмо букву за буквой списывал себе Фалькенштейн, биограф нашего героя. Увидев, что мы — поляки и бегло читаем письмо, которое он с трудом срисовывал, он попросил Яроцкого перевести содержание на немецкий язык и записывал под диктовку в свою тетрадку» (20. IX. 1828. Родным).

Характерно для Шопена замечание в начале приведенного фрагмента письма: Шопен, видимо, прежде всего поинтересовался, какие музыкальные произведения есть в Берлинской библиотеке. Знакомиться с музыкальной литературой — и старой, и новой — это страсть юного Шопена. В Варшаве он постоянно посещает нотный магазин Бжезины, куда регулярно поступали музыкальные новинки из разных стран. «К Бжезине хожу ежедневно», — пишет Шопен Войцеховскому в октябре 1829 года.

«Само собой разумеется, — говорит Гезик, — что одновременно с композиторской работой шло изучение незнакомых произведений, изучение тайн искусства на основе штудирования сочинений знаменитых иностранных композиторов, известных во всем мире. Такому штудированию Шопен отдавался чаще всего в книжном и нотном складе Бжезины, где проводил целые часы, просматривая и проигрывая всякие новинки как местных композиторов, так и только что полученные из-за границы [...]. По существу, это было для него школой, которая дала ему по крайней мере столько же, сколько и Высшая школа музыки»¹.

О жадном изучении Шопеном музыкальной литературы убедительно свидетельствует и любовь его к игре в четыре руки. Он играет со школьными товарищами — Бялоблוצким и Войцеховским, с сестрой Людвикой, с Живным, Вюрфелем, Рембелинским и, конечно, с товарищами по Высшей музыкальной школе.

Читая письма Шопена варшавских лет, знакомясь с воспоминаниями о нем, мы видим перед собой сначала исключительно талантливого мальчика, веселого, жизнерадостного, весьма

¹ Ferdynand Hoessick. Chopin, t. I, str. 108.

склонного к шалости и к шутке, но уже страстно любящего искусство; затем — юношу, которого не покинула детская жизнерадостность, который всегда готов провести несколько веселых часов с друзьями, но в облике которого прежде всего привлекает широта и серьезность его интересов. Суждения Шопена об искусстве умны, пронизательны и не по возрасту зрелы. Шопен последних лет, проведенных им в Варшаве, — не только гениально одаренный юноша с ненасытной любознательностью, но и человек высокой культуры, с сильным, ясным интеллектом.





ПЕРВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ШАГИ

Если мы окинем мысленным взглядом творческое наследие Шопена, то наше внимание, естественно, остановится на лучших его сочинениях, а самые первые опусы могут произвести впечатление неуверенных еще творческих шагов будущего великого мастера. Но такими они кажутся лишь при сравнении с вполне зрелыми созданиями Шопена. Чтобы правильно оценить художественное значение ранних шопеновских сочинений, нужно помнить об исторической перспективе; нельзя забывать, что, когда появились первые мазурки и «Вариации на тему Моцарта», не было еще ни баллад, ни скерцо, ни прелюдий их автора. И только тогда станет ясно, что уже в этих ранних произведениях Шопен — гениальный художник и подлинный, смелый новатор. Именно так воспринял первые опубликованные сочинения Шопена Р. Шуман, умевший подметить новое и ценное в искусстве своих современников. Статья его о вариациях на тему «*Là ci darem la mano*» («Дай ручку мне» — сцена Дон-Жуана и Церлины из оперы «Дон-Жуан») написана в оригинальной беллетристической форме.

«Эвзебий тихо вошел в комнату. Ты знаешь ироническую улыбку, которая появляется на его бледном лице, когда он хочет кого-нибудь заинтриговать? Я сидел с Флорестаном у рояля. Флорестан, как тебе известно, один из тех редких музыкантов, которые как бы заранее предчувствуют все, что принадлежит будущему, все новое, необычное. Но сегодня все же и ему предстояла неожиданность. Со словами: «Шапки долой, господа, пред вами гений!» — Эвзебий положил перед нами ноты. Заглавия мы не должны были видеть.

Я пробежал глазами тетрадь. В таком скрытом беззвучном восприятии музыки есть что-то чарующее. [...] «Ну, сыграй», — сказал Флорестан. Эвзебий сел за рояль; мы слушали, прижавшись к оконной нише. Эвзебий играл вдохновенно; бесчисленные живые образы проносились перед нами: казалось, что

воодушевление этой минуты увлекало его пальцы за обычные пределы возможного. Все одобрение Флорестана, если не считать блаженной улыбки, заключалось, разумеется, лишь в словах, что вариации могли бы принадлежать Бетховену или Францу Шуберту—если бы эти последние были фортепьянными виртуозами. Но эта минута, когда он перевернул заглавный лист, не увидав там ничего, кроме: «*Là ci darem la mano, varié pour le pianoforte avec acc. d'orchestre par Frédéric Chopin, oeuvre 2*», — и мы оба в удивлении воскликнули: «*Opus 2*», когда наши лица пылали от необычайного возбуждения, а среди восклицаний мало что можно было разобрать, кроме: «Да, вот снова нечто значительное — Шопен — я никогда не слышал этого имени — кто бы это мог быть — во всяком случае гений! — разве там не смеется Церлина или Лепорелло!» — эта минута неопишима»¹.

На вариациях «*Là ci darem*» пронизательный критический глаз Шумана разглядел печать гения. Но вариации эти — далеко не высшее достижение Шопена варшавских лет его жизни. В Варшаве им созданы и многие другие произведения (не все, правда, в окончательно завершённом виде); среди них такие шедевры музыкального искусства, как некоторые из двенадцати этюдов первой серии (op. 10) и оба концерта — *f-moll* (1829) и *e-moll* (1830). Уже эти юношеские пьесы поставили Шопена в ряд крупнейших и передовых деятелей польской культуры. Недаром Мохнацкий, который первым верно оценил идейное значение и творческую мощь ранних стихотворений Мицкевича, такую же пронизательность проявил и в отношении Шопена. Отличный музыкант, выступавший и в качестве музыкального критика, Мохнацкий восторженно приветствовал лучшие шопеновские сочинения варшавских лет, подчеркивая тесные связи музыки Шопена с народным искусством. «Чтобы с тончайшим исполнением и гениальным творчеством, — писал Мохнацкий в 1830 году, — сочетать столь прекрасную простоту родных напевов, как это сделал Шопен, надо обладать проникновенной чуткостью, надо чувствовать красоту наших полей и лесов, надо было слышать песни польского крестьянина»².

Быстрое развитие Шопена-композитора сочеталось с ростом Шопена-пианиста.

Шопен постоянно играет в знакомых домах. Все чаще выступает он публично. Варшавские газеты отмечают — в неизменно восторженном тоне — некоторые из его выступлений. Любопытный отзыв о концерте с участием Шопена появился в феврале 1823 года в газете, выходившей под названием: «Курьер для прекрасного пола, или Дневник литературы, искусств, новостей

¹ «Ф. Шопен — в критических статьях Р. Шумана». «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 68—69.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoessick. Chopin, t. I, str. 213.

и мод». Тринадцатилетнего Шопена рецензент сравнивает с... двенадцатилетним Листом, слухи о котором дошли до Варшавы. Это первое сопоставление в печати имен двух будущих создателей нового, романтического направления в фортепьянной игре.

«24 с. м. состоялся 6-ой музыкальный вечер комитета по устройству музыкальных вечеров. Общее мнение ставит этот вечер выше остальных. Он не только захватил слушателей хорошим подбором исполняемых произведений, но и познакомил их с талантом, который в таком юном возрасте достиг высокого совершенства и который вполне заслуженно вызывает всеобщее внимание. Вечер открылся прекрасной увертюрой Паэра, за которой последовал концерт для фортепьяно Риса. В этом концерте молодой любитель проявил всю силу своего таланта. Можно утверждать, что в нашей столице мы еще не слышали виртуоза, который в столь юном возрасте преодолевал бы с такой свободой и уверенностью всевозможные трудности; в чудесном *Adagio* он проявил глубокое чувство и исключительную законченность исполнения. Словом, это первоклассный талант, достигший совершенства в юном возрасте. Последний номер лейпцигской «Музыкальной газеты» сообщает в статье из Вены, что там тоже юный любитель по фамилии Лист поразил всех совершенством игры, полнотой и мощью тона, исполнив концерт Гуммеля. После 6-го музыкального вечера мы не будем завидовать Вене с господином Листом, так как наша столица имеет равного, а может быть, и более совершенного исполнителя в лице (не видим причины скрывать имя юного музыканта, который вызвал такое восхищение) в лице господина Шопена»¹.

В пятнадцатилетнем возрасте Шопен выступает не на положении вундеркинда, а как законченный и бесспорно лучший в Варшаве мастер фортепьянной игры. Общее внимание привлекло выступление Шопена на одном из благотворительных вечеров. Любопытно, что он не только играл на рояле, но и импровизировал на *эолопанталеоне*, который представлял собой комбинацию органа и фортепьяно. Это выступление положило начало известности Шопена за пределами его родины. Варшавский корреспондент лейпцигской газеты «*Allgemeine musikalische Zeitung*» отметил игру Шопена кратким, но весьма сочувственным отзывом: «Академист (то есть концертант; в те времена концерты часто именовались еще *академиями*. — А. С.) Шопен выступил с первым *Allegro* из фортепьянного концерта *f-moll* Мошелеса и с свободной фантазией на *эолопанталеоне*. [...] Под руками юного талантливого Шопена, отличающегося в своих свободных фантазиях богатством музыкальных мыслей, этот инструмент произвел большое впечатление»².

¹ Цит. по книге: «Chopin w kraju», str. 61.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I. str. 69.

О таком же выступлении Шопена в 1826 году сообщает «Газета польская»:

«Вчера, в доме на Рымарской улице, номер 475, г-н Фр. Шопен, широко известный своим замечательным музыкальным талантом, играл с огромным мастерством собственную фантазию на инструменте под названием «хоралион». Все присутствовавшие восхищались и полными чувства чарующими звуками, и богатством фантазии, и в равной мере беглостью виртуоза»¹.

Летом 1826 года Шопен выехал с матерью и сестрами в Душники (Рейнерц) для лечения. Здесь он дал два концерта в пользу сирот, потерявших отца.

Не только в Варшаве у посетителей концертов музыка Шопена вызывала глубокое восхищение. Шопен обычно проводил летние месяцы под Варшавой. Неоднократно бывал он и в Желязовой Воле. Кроме Скарбков, у Юстины Шопен там были и другие родственники, у которых семья Шопенов иногда гостила летом. В Желязовой Воле устраивались своеобразные концерты под открытым небом; о них сообщает заметка, появившаяся в 1891 году в одном из польских журналов:

«Эпоха детства Шопена оставила [в Желязовой Воле], кроме усадьбы и деревьев, одного лишь свидетеля тех времен, «очевидца». Это 85-летний крестьянин Антон Крысяк, ровесник Фридерика. Он рассказывает о музыке Шопена, об очаровательных звездных вечерах, когда из усадьбы выносили фортепьяно, ставили под ель и усаживали за ним артиста, вызывавшего слезы на глазах слушателей.

«В саду раздавалась музыка, — говорит Крысяк, — из соседних деревень прибежали люди и, бывало, собиравшись у ограды, чтобы послушать варшавского гостя»².

Шопен очень часто и в домашнем кругу, и в концертах выступал со «свободными фантазиями», иначе говоря — с импровизациями. В те времена импровизации (чаще всего на предложенные публикой темы) входили в программы концертных выступлений очень многих пианистов. Но Шопена, видимо, уже в юности отличала от многих его коллег содержательность и самобытность этих фантазий. Интересно свидетельство сверстника, товарища по занятиям в лицее и у Эльснера и близкого друга Шопена — Ю. Фонтаны. В предисловии к изданным им посмертным сочинениям Шопена Фонтана пишет: «С самого нежного возраста он изумлял богатством своих импровизаций. Он избегал в них показного блеска; но те, кто слышал, как он импровизировал целыми часами так чудесно, никогда не напоминая ни одной фразой какого-либо композитора, не касаясь никогда и собственных сочинений, — те не станут с нами спо-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 109

² Цит. по изданию: «Chopin w kraju», str. 98.

рить, если мы станем утверждать, что его лучшие произведения—лишь отблески и отголоски его импровизаций»¹.

Пусть Фонтана преувеличивает значение импровизаций Шопена, ставя их выше его лучших произведений; все же вполне очевидно, что не искусство пианиста, не техника композитора, а высокое вдохновение великого художника рождало шопеновские фантазии за инструментом.

*

20 июля 1829 года в Высшей школе музыки состоялся выпускной экзамен. Шопен закончил образование, и перед ним встал вопрос о дальнейшей артистической жизни. «Поезжай в мир, — твердил ему Эльснер, — ты должен стать великим»². На поездке за границу настаивали и друзья Шопена, в числе их Живный и Фр. Скарбек. Николай Шопен согласился отправить Фридрика в зарубежное путешествие³, и тем же летом, в конце июля, Шопен выехал из Варшавы в сопровождении нескольких молодых людей, друзей семьи Шопенов. Это были сын профессора лицея М. Целинский, юрист Р. Губе, сын известного варшавского врача лицейский товарищ Шопена А. Брандт и преподаватель древних языков в лицее И. Мацейковский. Основными пунктами в путешествии молодых варшавян намечались Краков, Прага и Вена. Вполне определенных артистических целей Шопен перед собой не ставил, однако захватил партитуры и го-

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 36.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoessick. Chopin, t. I, str. 138.

³ Незадолго до окончания Шопеном Высшей музыкальной школы Николай Шопен подал в министерство (государственную комиссию) религиозных исповеданий и народного просвещения заявление с просьбой предоставить пособие его сыну для заграничной поездки. Несмотря на то, что поляки уже тогда гордились своим гениальным соотечественником, несмотря на то, что министерство просвещения поддержало просьбу Николая Шопена, окончательное решение оказалось для него неблагоприятным. Решение было принято на основании заключения министра внутренних дел. Документ этот заслуживает быть приведенным полностью:

«В Административный Совет Королевства.

Государственная Комиссия внутренних дел и полиции.

В Варшаве 19 мая 1829 г.

Сообщенное в отношении заявления его [превосходительства] министра председателя Государственной комиссии религиозных исповеданий и народного просвещения от 14 апреля сего года на предмет обеспечения сыну профессора Шопена (так в подлиннике.—А. С.) 5 000 злотых ежегодно для путешествия за границу на два года с целью усовершенствования таланта в игре на фортепьяно, которым он отличается, Государственная комиссия внутренних дел и полиции имеет честь возратить с замечанием, что она не может разделить мнение, чтобы общественные суммы были предназначаемы на поощрение артистов подобного рода.

Министр председатель Т. Мостовский
Генеральный секретарь А. Карский».

(Цит. по изданию: «Chopin w kraju», str. 262).

лоса двух собственных произведений для фортепьяно с оркестром — «Rondo à la Krakowiak» и «Вариаций на тему Моцарта». Сделал он это по совету Эльснера и Скарбка; они настаивали, чтобы Фридерик выступил публично в Вене, которая справедливо считалась одним из крупнейших музыкальных центров Европы и где еще совсем недавно жили и творили Бетховен и Шуберт.

Письма Эльснера открыли Шопену доступ к виднейшим венским музыкантам. Игра и сочинения Фридерика быстро привлекли к нему внимание венского музыкального мира.

Шопен посещает Карла Черни, знаменитого пианиста-педагога, ученика Бетховена и учителя Листа и Тальберга, автора широко распространенных в педагогической практике фортепьянных этюдов. Черни произвел на Шопена хорошее впечатление, хотя это и не изменило мнения Шопена о произведениях прославленного венского педагога. «У Черни больше чувства, чем во всех его сочинениях», — замечает Шопен в письме к родным (19. VIII. 1829). Среди новых знакомых Шопена — скрипач И. Шуппанциг, глава известного квартета, вошедший в историю музыки как один из друзей Бетховена, скрипач и композитор Ю. Майзедек, второй скрипач в квартете Шуппанцига и выдающийся солист. Шопен знакомится с чешским композитором В. Йировцем, концерт которого он играл в своем первом публичном выступлении, восьмилетним мальчиком. Дирижеры венского оперного театра (Кертнертортеатр) Ф. Лакнер и К. Крейцер, журналист Ю. Благетка, его дочь пианистка Л. Благетка, ученица Черни, Мошелеса и Калькбреннера, музыкальный издатель Т. Гаслингер, виолончелист И. Мерк, фортепьянные фабриканты К. Графф и Штейн — этими именами далеко не исчерпывается перечень новых венских знакомств Шопена. В Вене Шопен встретил и старых друзей — Вюрфеля, занявшего здесь должность оперного дирижера, и своего товарища Нидецкого, тоже переехавшего в Вену.

Одним из первых Шопен посетил издателя Гаслингера, которому он послал в свое время из Варшавы «Вариации на тему Моцарта» и первую сонату (с-moll op. 4). «Благодаря письму пана Эльснера, — пишет Шопен, — Гаслингер положительно не знал, куда меня посадить. Он сейчас же заставил своего сына сыграть мне, показал мне все, что у него было в музыкальном отношении интересного. [...] Тем не менее он все еще не напечатал моих вещей. Я об этом его и не спрашивал; но он, показывая мне самые лучшие свои издания, заявил, что на будущей неделе мои «Вариации» появятся в «Одеоне» (серия пьес известнейших пианистов. — А. С.). Этого я уж совсем не ожидал. Он уговаривает меня играть публично. Здесь говорят, что Вена много потеряла бы, если бы я уехал, не дав себя послушать. Все это мне непонятно» (8. VIII. 1829).

Разногласий в оценке игры и сочинений молодого польского музыканта, видимо, не возникло. «Было много венцев, — пишет Шопен после посещения одного из соотечественников, — и все уговаривали меня играть публично, [...] всякий, кто только меня слышит, советует мне играть. [...] Благетка говорит, что я произведу фурор, так как я виртуоз первого ранга, и что меня надо поставить рядом с Мошелесом, Герцем и Калькбреннером» (8. VIII. 1829).

«Граф Галленберг¹, — пишет Шопен в цитированном письме, — познакомился со мной у Гаслингера; он управляет театром², где я уже слышал несколько скучных концертов. Гаслингер утверждает, что для моих сочинений будет полезно, если их услышит Вена, — газеты тотчас напишут о них сочувственно, за это все ручаются. Словом, всякий, кто меня слышит, советует мне играть, а Вюрфель еще прибавил, что я непременно должен выступить, раз я уж в Вене и раз мои сочинения вскоое должны выйти из печати; иначе мне придется для этого снова сюда приехать. Он уверяет, что сейчас самый благоприятный момент, потому что немцы изголодались без новой музыки. Не следует молодому артисту пропускать такой случай. Наконец, если бы я выступил только в качестве исполнителя, это имело бы меньше значения, но я смело могу показать себя со своими произведениями и т. п. Он хочет, чтобы я сначала играл «Вариации», затем — Рондо-Краковяк, чтобы произвести впечатление новинками, и в заключение импровизировать».

Уговоры Вюрфеля и новых музыкальных друзей сломили недоверие Шопена к своим силам, и он решился дать концерт в Кертнертортеатре. В устройстве концерта большую помощь оказал Шопену Вюрфель. «Вюрфель мне все уладил, — пишет Шопен, — он сам будет на репетиции и тщательно займется моим выступлением» (8. VIII. 1829).

Концерты одного солиста еще не вошли тогда в обычай. ПИАНИСТ, составивший программу исключительно из фортепьянных сочинений в собственном исполнении, рисковал остаться без слушателей. Как было принято и в бетховенское время, Шопен дал «музыкальную академию» с участием оркестра и певицы-солистки.

Программа «академии» намечалась следующая: увертюра Бетховена «Прометей», вариации «Là ci darem la mano» Шопена в авторском исполнении, выступление популярной певицы (колоратурное сопрано) Шарлотты Вельтхейм, Rondo à la Krakowiak Шопена, снова пение и, наконец, небольшой балет Гал-

¹ Имя графа Р. Галленберга, посредственного венского композитора, известно из биографии Бетховена: Галленберга предпочла Бетховену Джульетта Гвичарди, которой посвящена «Лунная соната».

² Упомянутый Кертнертортеатр (театр у Кертнеровских ворот).

ленберга. Эта разнородная программа, учитывавшая вкусы венской публики, все же не собрала полного зала; имя концертанта широким кругам любителей музыки еще не было известно. Зато Шопен не мог пожаловаться на невнимание музыкального мира и печати.

«Из прошлого письма вы знаете, горячо любимые родители, — писал Шопен в Варшаву, — что меня уговорили дать концерт; и вот вчера, во вторник, в 7 часов вечера, я выступил в свет в императорско-королевском оперном театре! [...] На репетиции оркестр так плохо аккомпанировал¹, что рондо я переменил на *Freie Phantasie*². Когда я появился на сцене, меня встретили возгласами «браво»; после исполнения каждой вариации аплодировали так, что я не слышал *tutti* оркестра. После окончания аплодировали так, что мне пришлось выйти второй раз и поклониться. Хотя *Freie Phantasie* мне не особенно удалась, однако аплодировали мне еще сильнее, и мне снова нужно было выйти на сцену. С импровизацией получилось хорошо потому, что немцы умеют это ценить [...].

Журналисты меня полюбили; может быть, они меня и пощиплют немного, но ведь это нужно, чтобы оттенить похвалу. Галленбергу понравились мои композиции. Театральный режиссер г. Деммар чрезвычайно любезен и добр. Перед моим выходом на сцену он так меня ободрил, так поднял мое настроение, что я большого страха не испытывал, тем более, что зал был не полон. Мои друзья и товарищи разместились в разных углах, чтобы слушать отзывы и критику. Целинский может сказать, как мало было слышно порицаний [...]. Я импровизировал на тему из «Белой дамы», но режиссер — ему на репетиции чрезвычайно понравилось мое рондо, и он вчера, после концерта, пожав мне руку, сказал: «Ja, das Rondo muß hier gespielt werden»³ — режиссер попросил меня, не мог ли бы я взять еще и польскую тему; я выбрал «Хмель»⁴, который наэлектризовал публику, не привыкшую к таким песням. Мои партерные шпионы⁵ уверяют, что на скамейках подпрыгивали [...]. Оркестранты сердились на мои плохо написанные ноты и косились на меня вплоть до самой импровизации, после которой они аплодировали и кричали так же, как и остальная публика. [...] Итак, мое первое выступление оказалось столь же удачным, как и неожиданым. Губе говорит, что, идя обычной дорогой по заранее составленному плану, ни к чему не придешь, надо что-нибудь предоставить и судьбе. Вот я и согласился дать концерт, надеясь на

¹ Вина здесь лежала на самом Шопене: голоса в «Rondo à la Krakowiak» были переписаны с неточностями и неясностями.

² Свободная фантазия (нем.) — импровизация.

³ «Да, рондо здесь будут играть» (нем.).

⁴ Веселая свадебная песня в темпе мазурки.

⁵ Друзья Шопена, приехавшие с ним из Варшавы.

счастье. Если в газетах меня так разделают, что нельзя будет показаться в свет, я решил красить комнаты, потому что водить кистью по бумаге легче всего, и при этом все-таки остаешься сыном Аполлона.

Мне интересно, что скажет на все это г. Эльснер. Может быть, ему не понравится, что я играл? Но меня так осаждали, что я не мог отказаться. В конце концов, мне кажется, что я ничего плохого не сделал. Нидецкий был ко мне особенно мил вчера; он просматривал оркестровые голоса, исправлял их и искренно радовался моему успеху» (12. VIII. 1829).

Несколько позже Шопен рассказывает о том же концерте в письме к Войцеховскому.

«Дело было так: мой издатель Гаслингер сказал мне, что для моих сочинений было бы хорошо, если бы я выступил в Вене, что имя мое неизвестно, а сочинения трудны и неблагоприятны. Однако, не предполагая еще теперь выступать, тем более, что я не занимался несколько недель, я отказался, говоря, что не в состоянии выступить перед такой избранной публикой. Так и решили. В это время вошел граф Галленберг, который пишет красивые балеты и стоит во главе венского театра. Гаслингер представил ему меня как труса, боящегося выступить. Граф был настолько любезен, что предложил мне помещение театра для выступления. Однако я был так мало уверен в себе, что, поблагодарив, отказался. На следующий день кто-то стучит ко мне в дверь; смотрю, входит Вюрфель и закликает меня все-таки выступить, говоря, что будет стыдно моим родителям, г. Эльснеру и, наконец, мне самому, если я не дам послушать себя в Вене, имея к этому возможность. Потом все они так на меня надели, что я наконец согласился на концерт. Вюрфель тотчас же все устроил, и на следующий день появились афиши. Отступить было уже поздно, а я все еще не знал, что и как я буду играть [...]. Я начал репетицию с посвященных тебе «Вариаций» [...]. Они прошли хорошо, но рондо я начинал несколько раз, так как оркестр путал и сердился на плохо написанную рукопись. [...] Их сердила моя неаккуратность, а ведь они все считают себя виртуозами и композиторами. Словом, они мне строили столько недовольных гримас, что я уже думал вечером сказаться больным. Но барон Деммар, театральный режиссер, [...] предложил, чтобы вместо рондо я импровизировал. Услышав это, оркестр сделал большие глаза. Я до такой степени был всем этим выведен из себя, что с отчаяния согласился импровизировать. И кто знает, может быть, это мое несчастное расположение духа и риск и способствовали более удачному выступлению вечером [...]. Поверь мне, я играл с отчаянием. «Вариации» произвели такой эффект, что, помимо аплодисментов после каждой из них, я должен был выйти на сцену после окончания пьесы [...]. Наконец настало время импровизировать; не знаю, каким

образом, но получилось так, что оркестр стал аплодировать, и после ухода меня снова вызвали. Так закончился первый концерт» (12. IX. 1829).

Выдающийся успех «академии» Шопена не подлежал сомнению. Венские друзья настаивали на повторении концерта; Шопен уже не колебался. Галленберг, рассчитывая на хороший сбор (Шопен играл бесплатно), охотно пошел навстречу польскому артисту и дал ему вторую «академию». Расчеты директора театра, оправдались. «Заведующий финансами театра барон... я не помню, как его зовут, благодарил меня за *recette*¹», — пишет Шопен. Оправдались и надежды Шопена. Вторым концертом прошел с еще большим успехом, чем первый. На этот раз исполнялось и рондо; репетиция прошла благополучно, так как Ницешский тщательно выправил оркестровые голоса. «Своим рондо я завоевал всех профессионалов-музыкантов. Начиная с капельмейстера Лахнера и кончая настройщиком, все восхищаются красотой произведения» (19. VIII. 1829).

Шопен не преувеличивал восхищения, вызванного его музыкой. Отзывы печати подтверждают его впечатления.

Отличавшийся строгостью суждений известный венский критик А. Бейерле поместил в издававшейся им «*Wiener Theater Zeitung*» рецензию о первом концерте Шопена. Автором рецензии был, вероятно, сам Бейерле, а возможно — Благетка.

«Шопен привел всех в изумление, так как проявил не только прекрасный, но и чрезвычайно выдающийся талант, который по оригинальности игры и сочинений можно признать почти гениальным. С точки зрения формы, его талант далек от всякого шаблона и отличается самостоятельностью. Игра его, как и его сочинения, из которых в данном выступлении мы слышали только «Вариации», носит характер скромности, указывающей, что этот молодой человек не ставит своей целью блистать. Однако игра его побеждает такие трудности, преодоление которых поражает даже здесь, на родине фортепьянных виртуозов [...]. Его гуше, очень чистое и полное, не отличается тем внешним блеском, которым наши виртуозы стремятся поразить с первых же тактов [...]. Играет он очень спокойно, без той дерзкой бравадности, по которой, впрочем, мы сразу отличаем артиста от любителя. Тем не менее наша чуткая и утонченная публика с первой минуты признала в этом молодом и еще совершенно неизвестном чужестранце подлинного художника [...]. В игре молодого артиста обнаружилось и погрешности, среди которых особенно следует подчеркнуть неожиданные, не соответствующие началам музыкальных фраз, акценты. Несмотря на это, мы признаем в нем артиста, искусство которого даст еще больше прекрасного, когда мы услышим его в других и более разнородных произве-

¹ Сбор (франц.).

дений. [...] Как в игре своей он оказался как бы молодым, прекрасным, свободно выросшим деревом, полным ароматных цветов и созревающих плодов, так и в качестве композитора в сочинениях своих он проявил не меньше благородной самобытности. В них все время развиваются и сплетаются новые фигурации, новые пассажи, новые формы как в интродукции, так и в первой, второй и четвертой вариациях, так, наконец, и в заключающем пьесе полонезе, в котором последний раз появляется моцартовская тема. Полный спокойствия и свободы, молодой виртуоз дал себя уговорить выступить, в завершение концерта, перед нашей публикой с импровизацией; перед той публикой, у которой лишь немногие импровизаторы, кроме Бетховена и Гуммеля, смогли получить признание. Если этот молодой человек особенно старался подчеркнуть то, что считается развлекательным, занимательным, то вместе с тем неизменная плавность мыслей, их убедительное сочетание и прекрасное развитие доказывают его одаренность в этом столь редком роде музыкального искусства»¹.

Другие отзывы венских газет были еще более хвалебными. «В господине Шопене мы познакомились с одним из совершеннейших пианистов, полным нежности и глубокого чувства»². «Самые большие трудности исполнял он с полной точностью и уверенностью, а чистота его пассажей неописуема»³. «Новым, но весьма интересным явлением для музыкальной Вены был г. Фридерик Шопен из Варшавы. Его сочинения, беглость, интерпретация — все может быть названо замечательным, и его выдающийся успех был заслуженной наградой артисту»⁴.

Одна из газет называет Шопена «мастером, который в своей беглости как пианист достиг высокой степени совершенства и счастливо преодолевал высшие трудности»⁵.

Весьма лестный отзыв дает венский корреспондент лейпцигской газеты «Allgemeine musikalische Zeitung». «Г-н Шопен, пианист из Варшавы, как говорят, ученик Вюрфеля (ту же ошибку, как мы знаем, делали и некоторые варшавские музыканты. — А. С.), сразу показал себя мастером первого ранга. Замечательная нежность его туше, неописуемая техническая беглость, его превосходная, глубоко проникновенная нюансировка, плавность и насыщенность звучания, редкая ясность и убедительность интерпретации, а также его сочинения, на которых лежит печать гения (концертные вариации, рондо и импровизация), — все дает право в этом самобытном виртуозе, столь щедро одаренном природой, признать подлинного артиста, который появился на

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 171—173.

² См. там же, стр. 173.

³ См. там же, стр. 173.

⁴ См. там же, стр. 174.

⁵ См. там же.

нашем горизонте, без крикливых фанфар рекламы, как один из ослепительных метеоров»¹.

Мы привели эти отзывы венской критики не только для того, чтобы показать, с каким успехом прошли выступления Шопена в столице Австрии. Эти отзывы дают нам представление о *пианистическом искусстве Шопена*. Произведения Шопена получили весьма высокую оценку венской критики, но более или менее детальной характеристики исполненных Шопеном сочинений в рецензиях мы не найдем. Да и не по отзывам современников, конечно, мы судим, в основном, о раннем творчестве Шопена. Ранние произведения Шопена хорошо известны, и музыкант нашего времени составляет свое мнение о них, изучая их и слушая. Другое дело фортепьянная игра. Наше представление об исполнительском мастерстве Шопена может сложиться лишь на основании дошедших до нас отзывов. И отзывы венской критики в этом отношении весьма интересны.

Прежде всего венские рецензии дают отчетливое представление об исполнительском *стиле* молодого Шопена. Единодушно отмечают рецензенты высокое техническое совершенство его игры, беглость, точность, уверенное преодоление трудностей, полноту, красоту и — особенно — нежность тона, тонкое искусство нюансировки. А ведь нужно учесть, что Шопен играл без подготовки, что несколько недель перед поездкой в Вену он не занимался фортепьянной игрой! Рецензенты отмечают глубину чувства, ясность интерпретации, свободу и спокойствие игры; иными словами, те качества, которые свидетельствуют не только об огромной одаренности, но и о творческой зрелости молодого польского пианиста. Следует обратить внимание на то, что Бейерле противопоставляет скромный и простой стиль игры Шопена «дерзкой бравурности» большинства тогдашних пианистов. Очевидно, Шопен даже в юности не поддавался соблазнам эффектного, но малосодержательного стиля модного в ту эпоху салонно-виртуозного направления фортепьянной игры, хорошо знакомого венцам. Замечание же Бейерле о таком «недостатке» игры Шопена, как неожиданные акценты на «несоответствующих» местах, может в наше время вызвать лишь улыбку. Бейерле был несомненно весьма компетентный и вдумчивый критик, но, воспитанный на классической музыке, он не понял своеобразной черты творчества (и, тем самым, исполнения) Шопена — прихотливой акцентировки, которая связана с особенностями польской народной музыки (об этой черте нам придется не раз говорить в главах, посвященных творчеству Шопена).

Венские рецензии позволяют нам сделать выводы и о *масштабе* исполнительского мастерства Шопена. Восторженные рецензии варшавской печати могли бы поставить перед современ-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 174—175.

ным исследователем вопрос: не преувеличивают ли варшавские критики шопеновского времени, в законной гордости успехами своего соотечественника, пианистической зрелости юного Шопена? Рецензии венских критиков, у которых не было оснований к такому преувеличению, дают на этот вопрос убедительный ответ: девятнадцатилетний Шопен несомненно был уже одним из лучших (а возможно, и лучшим) среди пианистов своего времени. Не забудем, что Вена, действительно, — родина многих выдающихся пианистов той эпохи; помимо этого, в Вене выступали виднейшие приезжие пианисты; и, вынося суждение об игре Шопена, венская публика и венские музыканты могли сравнивать ее с исполнением крупнейших мастеров фортепьянной игры.

Одно лишь, не вполне удовлетворило венскую публику в исполнении Шопена: слишком тихая, по общему впечатлению, игра. «Общее мнение таково, — пишет Шопен родным, — что для публики, привыкшей к стукотне здешних пианистов, я играл слишком слабо, или, вернее, слишком нежно» (12. VIII. 1829). Возможно, что здесь сказалась и болезненность, физическая слабость Шопена (на современных концертных инструментах большая сила звука достигается гораздо легче, чем на инструментах первых десятилетий прошлого века). Но, конечно, нельзя говорить в данном случае только о недостатке исполнительского искусства Шопена. «Это моя манера игры», — пишет Шопен, возражая тем венским музыкантам, которым казалась недостаточной звучность его удара.

Естественно, что то недолгое время (менее трех недель), которое Шопен провел в Вене, он больше был занят собственными концертами — своими первыми выступлениями за рубежом. Естественно, что он так подробно и с таким волнением рассказывает о них в письмах к близким людям. Но Шопен не забывает, что Вена — город с интенсивной музыкальной жизнью, где есть что посмотреть и послушать молодому музыканту. Правда, времени было мало, однако Шопен все же посетил несколько концертов. Некоторые оказались (как говорит Шопен в цитированном фрагменте письма) «скучными». В число «скучных» концертов, конечно, не входят выступления Майзедера. Шопен, правда, ограничивается самым лаконичным сообщением о них: «В музыкальной академии я дважды слышал Майзедера, выступавшего соло» (8. VIII. 1829). Но вряд ли Шопен стал бы два раза слушать Майзедера, если бы игра этого превосходного скрипача ему не понравилась. Несколько раз Шопен побывал в опере, прослушав «Белую даму» Буальдьё, «Золушку» Россини, «Крестоносца» Мейербера и, по-видимому, «Иосифа в Египте» Мегюля. Занятый мыслями о предстоящем выступлении, Шопен и об опере говорит лишь несколько слов: «Оркестр и хор превосходны» (8. VIII. 1829).

Накануне отъезда из Вены Шопен прощается с новыми друзьями. «Побывал только что у Шуппанцига и Черни с прощальным визитом. [...] Я уже уложил свой узелок, остается еще пойти к Гаслингеру, а оттуда в кофейню напротив театра, где застану Йировца, Лахнера, Крейцера, Зейфрида и других» (19. VIII. 1829. Родным). «С Веной трогательно распрощался. Поистине трогательно, так как г-жа Благетка дала мне на память свои композиции с собственноручной надписью, а отец ее велел мне обнять папу и маму и поздравить с таким сыном. Молодой Штейн плакал, Шуппанциг, Йировец, словом, все артисты прощались со мной трогательнейшим образом» (22. VIII. 1829. Родным).

19 августа Шопен со своими спутниками покинул Вену. На обратном пути путешественники останавливались в Праге, Теплице и Дрездене. Значительных музыкальных впечатлений Шопен в этих городах не получил, возможно, потому, что музыкальная жизнь замерла на время летнего сезона.

В Праге молодые поляки прежде всего отправились к Вацлаву Ганке, видному ученому, крупному деятелю чешского национального возрождения. «Мы должны были расписаться, — рассказывает Шопен в письме к родным, — в его книге, посвященной посетителям Пражского музея, которым он оказывает особое внимание. [...] Каждый из нас расплатился какой-нибудь выдумкой, кто в прозе, кто в стихах. Швейковский написал приветствие. Что же было делать музыканту? К счастью, Мацейковскому пришла мысль написать четыре строфы в размере мазурки, я сочинил к этому музыку и постарался вместе с моим поэтом сделать это как можно оригинальнее. Ганка очень радовался этой мазурке, обращенной к нему и восхваляющей его заслуги перед славянством» (26. VIII. 1829).

Ганка познакомил Шопена и его друзей с достопримечательностями древней чешской столицы. «Не буду распространяться, куда он нас водил, какие прекрасные виды показывал. Мне не хватит места для описания великолепного кафедрального собора с серебряным святым Иоганном Непомуком, прекрасной часовни Вацлава, украшенной аметистами и другими драгоценными камнями... Когда приеду, расскажу» (26. VIII. 1829. Родным).

С письмами Благетки и Вюрфеля Шопен обратился к профессору Пражской консерватории Пиксису¹. У Пиксиса Шопен встретил известного в свое время немецкого пианиста и композитора А. Кленгеля. «Из всех знакомств с пианистами [Вены, Праги и Дрездена] наибольшую радость доставило мне знакомство с Кленгелем, с которым я встретился у Пиксиса в Праге. Он мне играл свои фуги (можно сказать, что это продолжение

¹ Ф. В. Пиксис — скрипач и дирижер, брат пианиста и композитора И. П. Пиксиса, с которым Шопен позднее встречался в Париже.

баховских фуг, их у него 48 и столько же канонів). Видна разница между ним и Черни» (12. IX. 1829. Войцеховскому). Неудивительно, что Шопен, с детских лет почитатель баховской музыки, оценил Кленгеля — одного из поздних последователей Баха.

Возник вопрос о выступлении Шопена в Праге. «Здесь также хотели, чтобы я выступил, но я пробуду тут только три дня; кроме того, у меня нет охоты терять то, чего я добился в Вене (здесь даже Паганини был плохо принят); поэтому я откажусь» (22. VIII. 1829. Родным).

Теплиц не принес Шопену ни интересных знакомств, ни новых художественных впечатлений. В Дрездене Шопен посетил картинную галерею, видел гетевского «Фауста» в инсценировке Тика. Попастъ на этот спектакль оказалось нелегким делом. «От половины 5-го пришлось стоять у театра, спектакль длился от 6 до 11. Фауста играл Девриент, которого я уже видел в Берлине. Сегодня здесь как раз чествовали восьмидесятую годовщину жизни Гете. Страшная, но величественная фантазия» (26. VIII. 1829. Родным).

Завязавшиеся музыкальные знакомства меньше дали впечатлений Шопену. Он посетил пианистку Пехвель, ученицу Кленгеля, но ограничился лаконичским отзывом о ней: «Хорошо играет». В опере Шопену побывать не удалось. «Только итальянскую оперу у меня выхватили из-под носа. Я выехал в тот самый день, когда шла [опера] «Crociano»¹; только тем утешаю себя, что видел ее в Вене» (12. IX. 1829. Войцеховскому).

После возвращения из Вены Шопен проводит на родине немногим более года. Он по-прежнему выступает в концертах — хотя не слишком часто — с исполнением своих сочинений и с импровизациями. Нужно упомянуть еще об одном виде музицирования, который любил Шопен в последние годы своей варшавской жизни, — игре на органе. В воспоминаниях Ю. Сикорского мы читаем: «В былые времена для студентов Варшавского университета по воскресным и праздничным дням в костеле Визитек около 11 часов утра устраивались церковные службы. Хор, составленный из воспитанников и учеников консерватории, под управлением Эльснера, исполнял, то с органом, то с оркестром, церковные произведения. Шопен, как раз в последний год своего пребывания в Варшаве, был частым гостем на хорах и охотно играл на органе — то фуги разных мастеров, то собственные импровизации [...]. Однажды в перерыве между музыкальными отрывками, исполненными оркестром, Шопен сел за орган и, взяв, по обычаю лучших органистов, в качестве темы мотив последнего отрывка, стал импровизировать с таким богатством мыслей, лившихся непрерывным потоком, что все, сидевшие око-

¹ «Крестоносец [в Египте]» (итал.)

ло играющего, от самых старших до самых младших, увлеченные этой музыкой, забыли о месте, где они находились, и об обязанностях, которые они на себя взяли. Пробудили их поспешные шаги ризничего, который вбежал со словами: «Да что вы тут делаете? Ксендз уже два раза начинал «Dominus vobiscum»¹, мальчики звонят и звонят у алтаря, а орган все не прекращает игру!»²

1829 и 1830 годы для Шопена — время интенсивного труда: он создает свои первые зрелые произведения — концерты, некоторые из этюдов, мазурок, ноктюрнов. Об одном из этих произведений, концерте e-moll, Шопен писал много лет спустя: «Концерт сочинял я в счастливые дни». Этому легко поверить: на пьесах, созданных в варшавские годы жизни Шопена, нет той печати трагизма, которая лежит на многих его сочинениях следующих лет. «Adagio³ нового концерта⁴ [...], — говорит Шопен о средней части концерта e-moll, — не мощное, а скорее романтическое, спокойное, меланхолическое, и должно вызывать ощущение ласкового взора, устремленного туда, откуда всплывают тысячи приятных воспоминаний. Это какая-то греза в прекрасную лунную ночь» (15. V. 1830). Шопен мог бы сказать тоже самое и о некоторых других своих творениях этого времени. В них много радости жизни, а лирические его пьесы светлы и задушевные.

Есть сведения, что и f-moll'ный, и e-moll'ный концерты (а также и некоторые другие ранние шопеновские пьесы) возникли под впечатлением первого сильного увлечения Шопена — Констанцией Гладковской. «Я уже обладаю, — писал Шопен Титу Войцеховскому в октябре 1829 года, — может быть, и на свое несчастье, идеалом, которому без его ведома служу уже полгода, о котором мечтаю, в память которого сочинил Adagio моего концерта⁵ и который нынче утром вдохновил меня на сочинение вальса (вальс Des-dur, изданный Фонтаной после смерти Шопена под ор. 70 № 3. — А. С.), посылаемого мною тебе».

Ровесница Шопена, ученица консерватории по классу Соливы, Гладковская считалась одной из талантливейших варшавских певиц. Ее артистическая деятельность — концертная и оперная — началась, когда она была еще ученицей консерватории, но оказалась непродолжительной. В 1832 году Гладковская вышла замуж и прекратила публичные выступления.

¹ «С вами господь» (лат.).

² Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I, str. 201.

³ Шопен во всех письмах называет средние части обоих своих концертов Adagio. В изданных редакциях они получили название Larghetto.

⁴ Концерт f-moll, вошедший в список сочинений Шопена под наименованием второго концерта, в действительности написан годом раньше концерта e-moll, в 1829 году. Концерт e-moll, написанный в 1830 году, известен под названием первого потому, что издан раньше концерта f-moll.

⁵ Larghetto из концерта f-moll.

Шопен встретился с Гладковской весной 1829 года в одном из варшавских концертов. Познакомившись с Констанцией, Шопен начал посещать консерваторский пансион, где она жила. Фридерик аккомпанировал Гладковской, играл ей свои сочинения, импровизировал.

История отношений Шопена с Констанцией Гладковской далеко не вполне ясна и вряд ли станет яснее, так как незадолго до своей смерти (1889) Гладковская уничтожила адресованные ей письма Шопена. Судить о чувстве Шопена к Гладковской мы можем лишь по его письмам к друзьям. Приведенный фрагмент письма к Войцеховскому — не единственный, где Шопен говорит о Констанции. В том же письме мы читаем: «Не поверишь, какой унылой мне представляется сейчас Варшава; если бы семья мне ее не скрашивала, я не усидел бы. И как грустно, когда нет никого, к кому бы мог пойти утром, разделить тоску и радость, как невыносимо, когда негде выложить то, что гнетет душу. Ты понимаешь, на что я намекаю. То, что сказал бы тебе, поверяю только роялю».

Чувство Шопена, видимо, не осталось безответным. Но, вероятно, правы те биографы Шопена, которые считают, что в увлечении талантливой артисткой скорее проявились романтические настроения юноши, что для Шопена в чувстве к Гладковской доминировала мечта об «идеале», вдохновлявшем его творчество.

В конце двадцатых годов, после того как Шопен возвратился из поездки в Вену, его творческая деятельность все больше и больше привлекает внимание варшавского музыкального мира и варшавской печати. «Судьба наградила поляков Шопеном, как немцев Моцартом», — писал один из варшавских журналистов. Эта пронизательная оценка самому Шопену кажется безмерно преувеличенной. «Надо тебе сказать, что в статье «Правительственного вестника» утверждалось, что как немцы Моцартом, так поляки будут мной гордиться; совершенно явная нелепость» (10. IV.1830. Войцеховскому). Но, несомненно, уже тогда многие из соотечественников Шопена видели в нем национального гения.

Друзья настаивают на новых выступлениях Шопена. Весной 1830 года он исполняет публично свой концерт *f-moll*. Программа этого вечера в наши дни выглядит несколько странно. Открылся он уветрюрой Эльснера; за ней следовало *Allegro* из *f-moll*'ного концерта («Сочинено и исполняется господином Шопеном», — объявляет афиша); затем исполнялся дивертисмент для валторны Гёрнера, и потом уже Шопен играл вторую и третью части концерта! Такая вивисекция крупных циклических произведений была обычной: считалось, что публике утомительно прослушать подряд три-четыре части концерта или симфонии. Во втором отделении Шопен сыграл, также с сопровождением

оркестра, свою фантазию на темы польских песен (кроме народных мотивов, Шопен ввел в нее тему Курпиньского). Через неделю Шопен повторил концерт, несколько изменив программу: вместо фантазии на темы польских песен он исполнил рондо и импровизацию.

Судя по очень подробному письму Шопена к Войцеховскому аудитория не сразу оценила его новое капитальное произведение — концерт f-moll. «Итак, первый концерт [...] не произвел в общем на публику впечатления, насколько я понял. Первое Allegro, доступное немногим, вызвало bravo, но, как мне кажется, потому, что нужно было показать, что интересуются новинкой, и прикинуться знатоками! Adagio и Rondo произвели наибольший эффект, тут уже можно было услышать искренние возгласы [...]» (27. III. 1830).

И в Варшаве Шопен слышит знакомые ему упреки в слабом звучании фортепьяно. «Эльснер жалел, что инструмент звучал глухо и что басовых пассажей не было слышно, [...] партер жаловался на тихую игру. [...] Потому-то Мохнацкий в «Курьере польском», расхвалив меня до небес, в особенности за Adagio, в конце советует мне побольше энергии» (27. III. 1830).

Шопен не прошел мимо этих замечаний и ко второму концерту переменял инструмент, от чего исполнение его, видимо, значительно выиграло. «Я [...] во втором концерте играл не на своем, а на венском инструменте. Русский генерал Дьяков был так любезен, что дал мне свой инструмент [...] и тогда публика, еще более многочисленная, чем на первом концерте, была удовлетворена. [...] Краковское Rondo произвело колоссальный эффект, четыре раза возобновлялись аплодисменты» (27. III. 1830).

Множество пространных и восторженных отзывов печати говорит о триумфальном успехе выступления Шопена.

Чуткие слушатели отмечают своеобразие не только его произведений, но и его игры. В марте 1830 года в газете «Курьер польский» помещена заметка о концерте Шопена. «Что за беглость, какая ровность! — пишет автор заметки. — Он играет с такой уверенностью, так чисто, что концерт его можно было бы сравнить с жизнью безупречного человека: никакой неясности, фальши, предвзятости. [...] Шопен не играет, как другие; кажется, что каждая нота его зримо идет в душу; только душа его переселилась в пальцы: каждый переход, каждая рулада, вся его игра настолько полна выражения, чувства, певучести, что вызывает у слушателя какие-то сладостные мечты»¹.

Приведем еще несколько отзывов о выступлениях Шопена с концертом f-moll.

«После долгого ожидания г. Шопен выступил в Национальном театре с концертом для фортепьяно. Многочисленная пуб-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin. t. I, str. 214.

лика встретила молодого артиста бурными рукоплесканиями. [...] В своем выступлении он проявил гениальный композиторский талант и показал истинно мастерское исполнение [...]. Особенно восхитили слушателей сочинения, основанные на народных песнях, ибо г. Шопен сумел так соединить прекрасную простоту родного пения с искусной игрой и гениальной композицией, что каждая нота пленяла слух, трогала за сердце, обращалась прямо к душе»¹.

«Вечер третьего дня был воодушевляющим для ценителей настоящего искусства. Г-н Шопен, наш соотечественник, доказал сочинением своего концерта, что он осмелился пренебречь распространенной у нас слабостью, а именно — слепой подражательностью [...]. С силой мужчины, хотя он еще очень молодой человек, г-н Шопен проложил себе собственную дорогу в храм Евтерпы, которая только тому вручает венок бессмертия, кто дерзает идти не по чужому, а по собственному пути [...]. Преодолевая величайшие трудности, в самых блестящих пассажах, в пении самых выразительных и нежнейших мелодий, пианист нигде не хотел блистать в ущерб общему впечатлению [...]. Казалось, его игра говорила слушателю: это не я, это музыка. Занимать других только собой, пренебрегая благородными и высокими задачами искусства, — это качество свойственно шарлатанам. Тот, кто, исполняя произведение искусства, стремится лишь к тому, чтобы зритель или слушатель думали о нем, а не о самом произведении, не сможет никогда удостоиться похвалы знатоков; ибо они, несмотря на совершенство его техники, легко увидят, что не бескорыстная чистая любовь к его музе, а самолюбие является источником его искусства.

Характер стиля г-на Шопена в сочинениях и в игре — мягкий и тонкий. Даже его более веселые мотивы приобретают оттенок, мне хотелось бы сказать, меланхолии, которую он заставляет, силой своего таланта, чувствовать и слушателей. Излишне было бы советовать г. Шопену, чтобы он не сходил с этого пути; кто пишет так, как он, у того лучший руководитель—его собственное чувство.

Поляку приятно также, говоря о столь прекрасном таланте, может быть гении, вспомнить, что и в его сочинениях, и в игре в большой степени ощущался дух народности»².

«На второй концерт г. Шопена вчера опять пришло около 900 человек. Виртуоза встретили бурными аплодисментами, и они многократно возобновлялись, особенно после исполнения «Краковского рондо». В заключение артист импровизировал; любимые национальные песенки «Строгий свет» и «В городе странные нравы» он варьировал и гармонизовал с высоким ма-

¹ Цит. по изданию: «Chopin w kraju», str. 242.

² См. там же, стр. 243.

стерством и талантом. Присутствующие единодушно вызывали виртуоза, а один из любителей музыки воскликнул: «Перед отъездом дай еще хоть один концерт» — и это желание всех нас. [...] Г-н Шопен вскоре выезжает за границу — сначала в Берлин, а затем в Париж и в Лондон»¹.

В честь Шопена пишутся стихотворения, владелец музыкального магазина хочет издать его портрет («Но я не мог этого позволить; кроме того, — добавляет с обычным юмором Шопен, — мне совсем не хотелось бы, чтобы в меня завертывали масло»). Музыка Шопена звучит не только в концертных залах. Широкую известность приобрели его песни, на слова С. Витвицкого, «Желание» («Если бы в небе солнышком я стала») и «Что любит молодая девушка». «Во всех домах, — пишет Гезик, — где только пани или панна пела и играла на фортепьяно, всюду можно было услышать: «Если бы в небе солнышком я стала». Популяризированная музыкой Шопена, эта песенка Витвицкого, еще не изданная, сразу стала любимой не только в Варшаве, но и в целой Польше»².

К лету 1830 года вопрос о новой заграничной поездке Шопена считается решенным. Шопен готов уехать, уступая настояниям родных и друзей. В начале сентября 1830 года он пишет Войцеховскому: «Мои планы на зиму таковы: я пробуду два месяца в Вене, а потом — в Италию, чтобы провести зиму в Милане». Поездка в Италию и зима в Милане намечались, веооятно, для более глубокого знакомства с итальянской оперой. Эльснер давно настаивал, чтобы Шопен испытал свои силы в оперном жанре; а Шопен, видимо, не пришел к решению ограничить свое творчество фортепьянной музыкой.

Отъезд из Варшавы Шопен откладывает с недели на неделю, с месяца на месяц — трудно было найти силы расстаться с родиной, с друзьями, с родными, с Констанцией. Письма к Войцеховскому ясно говорят о душевном состоянии Шопена. «Я все еще здесь, — пишет он в первых числах сентября, — и у меня нет достаточно решимости, чтобы назначить день отъезда. Мне представляется, что я уезжаю, чтобы навсегда забыть о доме; представляется, что я уезжаю, чтобы умереть, — а как это горько должно быть умереть где-нибудь в другом месте, а не там, где жил. Как ужасно будет для меня вместо родных видеть у своего смертного одра равнодушного врача или слугу».

В том же письме Шопен намекает, что его удерживает в Варшаве и мысль о Констанции.

«Мы уезжаем, мой милый, в Италию. Через месяц, считая от нынешнего дня, ты уже не получишь писем из Варшавы, и ниоткуда не получишь и ничего обо мне не узнаешь до тех пор, по-

¹ Цит. по изданию: «Chopin w kraju», str. 244.

² Ferdynand Hoесick. Chopin, t. I, str. 197.

ка мы не увидимся. Вся эта чепуха и вздор — единственное, на что я способен, но вот двинуться с места [...]. Не всегда человек доволен; может быть, только несколько мгновений в жизни ему суждено радоваться; так зачем же отказываться от иллюзий, которые и без того недолговечны» (4. IX. 1830).

Несколько позже Шопен пишет (тому же Войцеховскому) о предстоящем отъезде в обычном для него шутиливом тоне. «У меня есть искреннее желание потихоньку, ничего не говоря, выехать через неделю, начиная от субботы, без жалости, невзирая на плач и рыдания, упреки, падения к моим ногам. Ноты в сумку, ленточку [Констанции] на сердце, сердце в руки — и в дилижанс. Слезы, как горох, будут катиться со всех сторон вдоль и поперек города, от [памятника] Коперника до Здроев, от [дворца] Бланка до [памятника] короля Сигизмунда, а я буду холоден и бесчувствен, как камень, и буду смеяться над бедными детьми, которые так нежно будут со мной прощаться» (22. IX. 1830).

Отъезд Шопена задерживался и желанием его познакомить варшавский музыкальный мир с только что законченным концертом e-moll. Первое исполнение концерта в дружеском кругу (с уменьшенным составом оркестра) состоялось 22 сентября в квартире Шопенов. Через день одна из варшавских газет сообщала «друзьям музыки и отечественных талантов приятную новость: Фридерик Шопен закончил второй большой концерт. Позавчера в своей квартире, в присутствии своих близких, знакомых, а также наиболее выдающихся мастеров и знатоков, каких имеет наша столица, он репетировал его первый раз с оркестром. Должны ли мы распространяться в восторгах перед этим новым произведением? Скажем лишь одно: это творение гения. Оригинальность и очарование замысла, богатство воображения, талант инструментатора, наконец, мастерское исполнение захватили слушателей»¹.

После домашнего исполнения e-moll'ного концерта, естественно, возникла мысль о выступлении с ним перед слушателями на эстраде. Об этом выступлении, последнем на родине, Шопен подробно рассказывает в письме к Войцеховскому от 12 октября 1830 года. «Вчера мой концерт удался — спешу известить об этом. Скажу Вашей милости, что я совсем, совсем не боялся и играл так, как будто был один, и получилось хорошо. Полный зал. Сначала симфония Гёрнера. Затем моя милость исполнила на штрейхеровском фортепьяно Allegro e-moll, которое прошло как по маслу. Солива доволен; дирижировал он, так как исполнялась и его ария с хором, которую хорошо спела панна Волкова, одетая, как ангелочек, в голубое; за этой арией последовали Adagio и Rondo², после чего — антракт между 1-м и 2-м

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 259.

² Вторая и третья части e-moll'ного концерта.

отделениями. Когда вернулись из буфета [...], началось 2-е отделение увертюрой к «Вильгельму Теллю»¹, Солива хорошо ею дирижировал, и она произвела большое впечатление. В самом деле, на этот раз итальянец проявил ко мне столько любезности, что трудно его отблагодарить; — затем он дирижировал арией панны Гладковской, прекрасно, к лицу одетой, в белое, с розами на голове, которая спела каватину с речитативом из «La donna del Lago»² так, как она ничего еще, кроме арии в «Агнесе»³, не пела. Знаешь, это: «Oh, quante lagrime per te versai»⁴. Она произнесла «tutto detesto»⁵ до нижнего *h* так, что Зелиньский утверждал, что одно это *h* стоит тысячу дукатов.[...] Проводив со сцены панну Гладковскую, мы принялись за поупурри на «Зашел месяц»⁶ и т. д. На этот раз и я себя понял, и оркестр себя понял, и партер нас понял. [...] Если бы Солива не взял моих партитур домой, не просмотрел их и не стал бы дирижировать так, что я не мог нестись сломя голову, то я не знаю, как бы вчера было, но он так всех нас умел сдерживать, что, говоря тебе, никогда еще мне не случалось играть с оркестром так спокойно»⁷.

На следующий день в «Курьере варшавском» появилась заметка об этом концерте:

«Чрезвычайно приятным был вчерашний вечер для любителей музыки. Собралось около 700 слушателей. Новый, только что законченный и впервые исполненный концерт *e-moll* Шопена знатоки признали одним из самых выдающихся музыкальных произведений; особенно *Adagio* и *Rondo* вызвали общее удовольствие. Автор и исполнитель был приветствован рукоплесканиями после каждого соло, а в конце был вызван»⁸.

Еще три недели проводит Шопен в Варшаве, откладывая отъезд со дня на день. За несколько дней до отъезда Гладковская вписала в альбом Шопена два четверостишия.

Переменам судьбы ты должен внимать,
И нам надо тому покориться.
Помни, незабываемый,
Что в Польше ты любим.

¹ Опера Россини.

² «Женщина озера» — опера Россини.

³ «Агнеса» — опера Паэра.

⁴ «О, сколько слез я пролила из-за тебя» (итал.).

⁵ «все ненавижу» (итал.).

⁶ Фантазия на польские темы.

⁷ Впоследствии Солива переехал в Петербург, завоевав и в русской столице репутацию превосходного музыканта. Глинка упоминает о нем в «Записках»: «...профессор музыки в театральном училище *Soliva*, отличнейший теоретик...» (М. Глинка. Записки. Л., 1953, стр. 105).

⁸ Цит. по изданию: «Chopin w kraju» str. 263.

Чтобы венок твоей славы никогда не увял,
Ты покидаешь друзей и любимую семью.
На чужбине сумеют тебя лучше оценить и наградить,
Но любить тебя больше, чем мы, наверно, не смогут.

Незадолго до выезда Шопена из Варшавы друзья устроили прощальный вечер, о котором рассказывает один из друзей Шопена Ю. Рейншмидт.

«Наступало время выезда Шопена за границу. Ближайшие сердечные друзья решили устроить ему прощальный обед. [...] После обеда, когда мы перешли в гостиную, Юлиан Фонтана сел за фортепьяно и так прелестно играл мазурки и разные отрывки, что заставил всех петь. Воцарилось общее веселье. Начались экспромты, и стихи посыпались как из мешка. Тут первенство принадлежало Магнушевскому и Гашиньскому. Воодушевленный этим, Шопен сел за фортепьяно, и из-под пальцев поплыло столько чудных национальных мелодий, что мы слушали с трепещущим сердцем, со слезами на глазах. В этот вечер он сочинил песню «Szynkareczko, Szafareczko (начальные слова песни «Гулянка» на слова Витвицкого. — А. С.), которую мы все несколько раз пропели хором. [...] Вскоре Шопен выехал в Париж»¹.

Шопен покинул Варшаву 2 ноября 1830 года.

На постоялом дворе в предместье Варшавы Воля, где Шопен некоторое время ожидал почтовых лошадей, состоялась последняя встреча его с товарищами по консерватории. Под управлением Эльснера они спели напутственную кантату, написанную Эльснером для хора с сопровождением гитары на слова драматурга и журналиста Л. Дмушевского.

На следующий день «Курьер варшавский» сообщил об отъезде Шопена: «Вчера наш соотечественник, виртуоз и композитор Фридерик Шопен выехал из Варшавы, чтобы посетить чужие края. Сначала он задержится в Калише, откуда направится в Берлин, Дрезден и Вену, а затем посетит Италию и Францию»².

Заметка сообщает о прощании с друзьями в предместье Воля и приводит текст кантаты.

¹ Цит. по изданию «Chopin w kraju», str. 268.

² См. там же, стр. 271.





1830—1831

Как заранее было условлено, в Калише Шопен встретил Тита Войцеховского и вместе с ним отправился в дальнейший путь. На несколько дней друзья остановились во Вроцлаве. Как всегда, Шопен не упускает случая послушать оперу. «Позавчера давали здесь оперу «Каменщик и слесарь» Обера — плохо. Сегодня «Прерванное жертвоприношение» Винтера; мне любопытно, как выйдет» (9. XI. 1830. Родным).

Во Вроцлаве Шопен встретил своего знакомого, одного из друзей Эльснера, дирижера Шнабеля. Шнабель пригласил Шопена в местный клуб на репетицию любительского симфонического концерта, который должен был состояться в тот же день вечером. «Такие концерты, — рассказывает Шопен в письме к родным, — устраиваются здесь три раза в неделю. Я застал там, как обычно, небольшой оркестр, фортепьяно и какого-то любителя, по фамилии Гельвиг, который собирался исполнить первый Es-dur'ный концерт Мошелеса. Не успел Гельвиг сесть за инструмент, как Шнабель, который не слышал меня четыре года, попросил меня попробовать инструмент. Трудно было отказать, я сел и сыграл несколько вариаций. Гельвиг струсил, а остальные стали меня просить, чтобы я дал себя послушать вечером. Шнабель в особенности так искренне настаивал, что я не посмел отказать старику. [...] Во время репетиции немцы удивлялись моей игре: «Was für ein leichtes Spiel hat er!»¹, а о сочинении ни слова. Титусь даже слышал, как один сказал, что «играть может, но не сочинять» (9. XI. 1830).

Помимо исполнения *Larghetto* и *Rondo* из e-moll'ного концерта, Шопен выступил в этот вечер с импровизацией на тему из оперы Обера «Фенелла». Не без иронии Шопен говорит об отношении к нему местных музыкантов: «Так как у меня нет

¹ «Какая у него легкая игра» (нем.):

еще прочно установившейся репутации, то восхищались и боялись восхищаться; не знали, действительно ли сочинение хорошо, или это им только кажется» (9. XI. 1830).

Несколько дольше, чем во Вроцлаве, Шопен и Войцеховский задержались в Дрездене. Шопен встречается с А. Кленгелем, у которого он был годом раньше, возвращаясь из первой поездки в Вену. Тогда Шопен познакомился с игрой и сочинениями Кленгеля — канонами и фугами, которые ему очень понравились. Теперь Кленгель знакомится с игрой и творчеством Шопена. «Кленгель сказал мне после того как ближе со мной познакомился, то есть после того как я сыграл ему свои концерты, что я ему напомнил игру Фильда, что я обладаю редким туше, что он, конечно, много обо мне слышал, но все-таки никак не ожидал, что я такой виртуоз. Это не были пустые комплименты, потому что он мне сказал, что не любит никому льстить и принуждать себя к похвалам» (21. XI. 1830. Родным).

Кленгель уговаривал Шопена выступить публично. У Шопена не было желания играть в саксонской столице. «Я не хочу терять времени, а Дрезден не даст мне ни славы, ни денег», — писал он родным (14. XI. 1830).

Музыкальные впечатления в Дрездене не были многочисленны. Шопен слышал пианистку Пехвель, с которой познакомился еще во время первого посещения Дрездена, был в итальянской опере, прослушал две мессы местных композиторов. Понравились Шопену скрипач Антонио Ролла¹, виолончелисты Дотцауер и Кумлер, игравшие соло в опере и мессах, и певица Генель (из Вены), выступившая в «Танкредe» Россини. «Больше ничего не было достопримечательного. Здесь нет ничего постоянного внимания, кроме моего Кленгеля...» (14. XI. 1830).

Проведя несколько вечеров в местных салонах (главным образом в домах живших в Дрездене поляков), посетив картинную галерею, Шопен выехал в Вену.

22 ноября 1830 года Шопен и Войцеховский прибыли в столицу Австрии. Вена намечалась первым этапом артистической поездки Шопена по понятным причинам: всего год с небольшим тому назад Шопен выступал здесь с триумфальным успехом. Естественно, что и теперь он рассчитывал на теплый прием венской публики и музыкального мира.

Во время первых хлопот Шопена о выступлении из Варшавы пришла весть о вспыхнувшем в Польше восстании. Подлинный патриот, выросший в атмосфере национально-освободительных мечтаний и надежд, Шопен считал, что в эти исторические дни его место — на родине. Есть сведения, что Шопен писал родным о скором возвращении в Варшаву. Письмо его не со-

¹ Сын знаменитого скрипача Алессандро Ролла, упоминаемого в «Записках» Глинки.

хранилось¹ (возможно — уничтожено по соображениям конспирации). Известно, однако, что Шопен и Войцеховский, узнав о восстании, решили немедленно выехать на родину. Планы Шопена нарушило полученное накануне отъезда письмо отца: предвидя решение сына, Николай Шопен настаивал, чтобы Фридерик остался за границей и служил отечеству лишь своим искусством. Того же категорически потребовали Войцеховский и другие поляки, жившие в Вене. С тяжелым сердцем Шопен подчинился; Войцеховский выехал один; через несколько часов Шопен помчался за ним. Проехав несколько станций и убедившись, что погоня бесполезна, он вернулся в Вену.

По письмам Шопена, весьма подробным, легко представить, как прошли восемь месяцев, проведенные им в Вене. Но если письма эти пробежать невнимательным взглядом, то столь же легко обмануться.

Обычная общительность не изменяет Шопену. У него множество знакомых, с которыми он постоянно встречается. Как всегда, он регулярно посещает оперу, часто бывает в концертах. В письмах к родным не без юмора описывает венские развлечения, рассказывает забавные анекдоты. Но не в этих письмах, которые Шопен пишет, оберегая душевное спокойствие родителей, открывает он свои подлинные чувства и мысли. «Родителям скажи, что я весел, что мне ничего не нужно, великолепно провожу время, никогда не бываю один». И рядом с этой строкой (в письме к Матушиньскому) — другая: «Жить, умереть, нынче мне все кажется одинаково» (1. I. 1831).

В эти тяжелые дни Шопен с болью ощущает и свою оторванность от родины, и разлуку с близкими людьми. Обостряется и его чувство к Констанции, которое в Варшаве было скорее юношеской мечтой об «идеале». «Только что вернулся от Славика [...], — пишет Шопен Матушиньскому. — У него мне пришла мысль повздыхать за фортепьяно по возвращении домой и выплакать *Adagio* для вариаций на бетховенскую тему, которые мы вместе с ним пишем; но один шаг на почту, которую, проходя, никогда не миную, дал другое направление чувству. Слезы, которые должны были упасть на клавиши, оросили твое письмо; так я жаждал твоего письма. Знаешь почему? Знаешь, конечно [...]. Правда ли, что произошла некоторая перемена? Не захворала ли [она]? Легко допустить это у такого нежного создания. Тебе не показалось? Может быть, это испуг после 29-го?»²

Боже упаси, если я причиной! Успокой ее, скажи, что пока сил хватит... что до смерти... что и после смерти мой прах будет

¹ Это письмо видел автор цитированных уже нами воспоминаний Е. Скродзкий. См. Ferdynand Hoésick. Chopin, t. I, str. 290.

² 29 ноября — начало восстания в Варшаве.

стлаться ей под ноги. Но того, что ты сможешь сказать ей, слишком мало, я сам ей напишу. Я бы уже давно написал, не мучился бы так долго; но люди. Если бы мое письмо случайно попало в чужие руки, это могло бы повредить ее славе. Поэтому будь лучше ты моим толмачом, говори за меня» (26. XII. 1830).

О настроениях Шопена можно судить и по следующему фрагменту письма к Матушиньскому:

«Так как был сочельник и прекрасная (совершенно весенняя) погода, мы [со Славиком] вышли от Байеров ночью. Попрощавшись со Славиком, которому надо было идти к императорской часовне, я один в 12 часов медленным шагом направился к собору св. Стефана. Когда я пришел, народа еще не было. Не ради богослужения, но для того, чтобы посмотреть в эту пору это огромное здание, я стал в самом темном углу у подножия готической колонны. Нельзя описать всю красоту, все величие этих огромных сводов... Было тихо... Временами только шаги прислужника, зажигавшего в глубине храма светильники, пробуждали меня от летаргии. За мною гробница, подо мною гробница... Только надо мною не хватало гробницы. Мне чудились мрачные гармонии... Больше, чем когда-либо, я чувствовал свою осиротелость. Мне приятно было упиваться этим величавым зрелищем, пока не стали собираться люди и не прибавилось света. Тогда, подняв воротник плаща, как не раз бывало, — помнишь? — в Краковском предместье, я отправился слушать музыку в императорскую часовню» (26. XII. 1830).

Еще полнее душевное состояние Шопена раскрывается в сохранившемся фрагменте дневника. Это психологический документ величайшей искренности, убеждающий, что в «веселой Вене», окруженный друзьями и знакомыми, Шопен испытывает тяжкий гнет одиночества. «Сегодня хорошо в Пратере, пропасть людей, которым до меня нет дела. Обожаемая мною зелень... весенний запах... эта невинность природы разбудили во мне ощущения дней моего детства. Надвигалась гроза, и я вернулся домой... Гроза разошлась, а меня все-таки охватывает печаль. Почему? Даже музыка не утешает меня» (1.V.1831).

Шопена не покидает мысль о судьбе родины, он внимательно следит за развитием событий, его тревожит участь близких людей — друзей, родных, Констанции. «Боже мой, и она (Шопен имеет в виду Гладковскую.— А. С.), и сестры могут принести пользу, хотя бы приготавливая корпию, а я... Если бы не то, что отцу, я, может быть, сейчас был бы в тягость, я тотчас вернулся бы. Я проклинаю час своего отъезда. Все обеды, вечера, концерты, танцы, которых у меня по уши, наводят на меня тоску: так мне горько, глухо, уныло» (26. XII. 1830). Эти строки (из письма к Матушиньскому) естественно дополняются следующими (письмо к Эльснеру): «С того дня, как я узнал о событиях 29 ноября, вплоть до этой минуты, я не испытывал

ничего, кроме щемящей тревоги и тоски; и напрасно Мальфатти старается меня убедить, что всякий артист—космополит. Хотя бы и так было, но как артист я еще в колыбели, а как поляк я уже начал третий десяток, поэтому надеюсь, что, зная меня, вы не упрекнете меня в том, что более старые чувства (Шопен имеет в виду патриотические чувства.—А. С.) взяли перевес, и я до сих пор не думал об устройстве концерта» (29. I. 1831).

Нет вполне точных сведений о произведениях, созданных Шопеном в Вене. В письмах он упоминает о вальсе (вероятно, *a-moll*), о полонезе (вероятно, *Es-dur*), о мазурках (вероятно, ор. 6 и ор. 7). Как полагают биографы Шопена, под впечатлением волнующих и тревожных известий из Польши он создал (незадолго до отъезда из Вены) мрачно-бурное скерцо *h-moll*. Тогда же, по некоторым сведениям, написан грандиозный этюд *c-moll*, в котором слышится то страстный протест, то душевное смятение, то гордый вызов. Этот этюд, лучшим исполнителем которого был Антон Рубинштейн, вошел впоследствии во вторую серию этюдов (ор. 25) под номером двенадцатым.

И скерцо *h-moll*, и этюд *c-moll*—произведения, стоящие на ином, значительно более высоком уровне, чем все сочинения, ранее созданные Шопеном, не исключая даже концертов. Вместе со скерцо *h-moll* и этюдом *c-moll* в музыку Шопена входят трагические образы, которых мы не встретим в его сочинениях варшавских лет. Уже из этого ясно, что высокий трагизм искусства Шопена—отражение трагедии его родины.

К той же мысли приводят и следующие строки из письма Шопена к Матушиньскому: «Если бы я мог, я разбудил бы все звуки, какие только может вызвать во мне слепое, бешеное чувство, чтобы хоть отчасти угадать те песни, которые пело войско Яна¹ и рассеянные отзвуки которых еще блуждают где-то по берегам Дуная» (26. XII. 1830). Эти строки дополняются следующими (в том же письме): «В салонах притворяюсь спокойным, а вернувшись домой, бушую на фортепьяно». Не в этих ли «бушеваниях за фортепьяно», с мыслью о трагедии родины и ее былом величии, зародились первоначальные эскизы скерцо *h-moll* и этюда *c-moll*, поистине «бушующих» произведений?

Шопену трудно было заставить себя хлопотать об устройстве концертов, но не думать о них он не мог. И не только потому, что в этом заключалась непосредственная цель поездки в Вену. Шопена не могла не заботить и материальная сторона его выступлений. Шопен не имел никаких самостоятельных средств, кроме небольших сумм, полученных за выступления в Варшаве.

¹ Шопен имеет в виду Яна Собесского, польского короля, одержавшего в XVII веке недалеко от Вены победу над турецкими войсками.

Между тем жизнь его в Вене—жизнь иностранного артиста с крупным именем—требовала немалых расходов. Деньги на поездку Шопен получил от отца. Но какими средствами мог располагать обремененный семьей скромный профессор лицея? Очевидно, на артистическое путешествие Фридерика была затрачена значительная часть семейных сбережений. Шопен пользовался поддержкой отца отнюдь не с легким сердцем. «С расходами я экономлю по возможности,—пишет он родным,—берегу каждый крейцер» (25. VI. 1831). «Вероятно, мне придется взять у банкира Петера несколько больше денег, чем мне назначил папа [...]. Мне больно, что я должен вас теперь об этом просить» (июль 1831).

Неудивительно, что Шопен не склонен был дарить свой труд издателям и антрепренерам. В то же время добиться гонорара от издателей ему не удавалось. «Гаслингер хитер,—пишет Шопен родным через неделю после приезда в Вену,—он хочет вежливо и дешево со мной устроиться, чтобы я ему даром давал свои сочинения. Кленгель удивлялся, что он ничего не заплатил мне за «Вариации» («Вариации на тему Моцарта».—А. С.). Может быть, он думает, что если сделает вид, будто считает мои сочинения неважными, то я приму это всерьез и отдам ему их даром? Но даровщине конец, теперь bezahl¹, скотина» (1. XII. 1830).

Не привели к успешным результатам и переговоры с директором театра, где год назад играл Шопен,—Дюпором, который готов был дать Шопену «академию», но без оплаты. У венских антрепренеров имелись известные основания опасаться, что выступления Шопена не принесут им доходов. Он хотел продемонстрировать произведения художника-новатора, свои концерты. Между тем именно этот жанр был дискредитирован в глазах венских любителей музыки. «Беспорывный ряд плохих фортепьянных концертов,—пишет Шопен Эльснеру,—вредит этому роду музыки и отбивает к нему охоту у местной публики» (29. I. 1831). Серьезным музыкальным вечерам венцы предпочитали легкую танцевальную музыку. «Среди множества венских развлечений,—пишет Шопен родным,—славятся вечера в гостиницах, где за ужином Штраус или Ланнер² [...] разыгрывают вальсы. После каждого вальса получают шумные аплодисменты, а если играют Quodlibet³, то есть мешанину из опер, песен и танцев, то слушатели так довольны, что не знают, что с собой делать. Это свидетельствует об испорченном вкусе венской публики» (22. XII. 1830).

¹ Плати (нем.).

² Широко известные авторы танцевальной музыки—И. Штраус-отец и И. Ланнер.

³ Что угодно (лат.):

В венских концертных залах Шопен имел возможность слушать бесчисленных пианистов салонного типа. Но в Вене выступал также пианист, по праву вошедший в историю музыкальной культуры,—Сигизмунд Тальберг. Правда, ему в то время—все-го восемнадцать лет, он еще далек от творческой зрелости, от законченного мастерства. Этим, очевидно, и объясняется несколько саркастический тон отзыва о нем Шопена. «Тальберг хорошо играет, но не для меня. Он моложе меня, нравится дамам, делает попури из «Немой», piano исполняет педалью, а не рукой, децимы берет, как я октавы,—на рубашках у него бриллиантовые пуговицы, Мошелесу он не удивляется, а потому и не чудо, что ему понравились только tutti из моего концерта. Он тоже пишет концерты» (26. XII. 1830. Я. Матушиньскому). Пожалуй, самое интересное в этом отзыве—замечание об отношении Тальберга к шопеновским концертам. Тальбергу понравились только tutti—оркестровые эпизоды, в которых меньше всего сказались национальная самобытность музыки Шопена и не могла проявиться оригинальность фортепьянного стиля. Если Тальберг не сумел по достоинству оценить новые произведения Шопена, то могли ли они иметь успех у широкой венской публики, привыкшей слушать бездумную салонную музыку и бесконечные танцевальные пьесы?

Нужно учесть также, что в Вене, центре европейской реакции, в ту пору сильно давали себя знать антипольские настроения. Шопену самому приходилось слышать грубые выпады венских бюргеров, напуганных и польским национально-освободительным движением, и июльской революцией (1830) во Франции.

С иронией и даже сарказмом Шопен рассказывает в цитированном письме к Матушиньскому о некоем французе, который вызвал подозрения у австрийских бюргеров, открыв в Вене... колбасный магазин. «Сюда приехал француз, колбасник, перед элегантною лавкою которого уже около месяца ежедневно собирается пропасть народа, и все время открывают в этом французе что-нибудь новое. Одни думают, что это последствия французской революции, и с состраданием взирают на вывешенные кишки; другие разгневаны тем, что французскому мятежнику разрешили открыть колбасную лавку, в то время как в стране достаточно собственных свиней. Куда ни повернешься, всюду только и разговору, что о французе; боятся, что если что-нибудь завяжется, то может начаться с этого француза» (26. XII. 1830). Не раз с горечью и гневом говорит Шопен об отношении к полякам.

«Только вздумай защищать здесь польскую музыку и высказать свой взгляд на нее, и тебя объявят сумасшедшим»,—пишет Шопен родным в мае 1831 года. Пусть даже эти строки вырвались в минуту раздражения; все же очевидно, что глубоко

ко национальный польский характер музыки Шопена не мог содействовать ее признанию в Вене 1830—1831 годов.

Это не значит, конечно, что Шопен не нашел понимания у отдельных и даже многих венских музыкантов, передовых деятелей культуры. Об этом необходимо сказать, иначе представление о венской жизни Шопена и об отношении к нему венского музыкального мира будет односторонним.

У Шопена возникают дружеские отношения с упоминавшимся уже доктором Мальфатти. Этот известный венский врач, друживший в свое время с Бетховеном, был страстным любителем музыки; в его доме часто собирались виднейшие венские музыканты. Об одном из вечеров у Мальфатти в его доме близ Вены Шопен говорит в письме к родным. «Вчера вернулся домой около 12-ти, был день св. Яна, именины Мальфатти. Мекетти сделал ему подарок, а, кроме того, Вильд, Чичимара, Эммеринг, Лютцер¹ и моя милость угостили его далеко не заурядной музыкой. Лучшего исполнения квартета из «Моисея» я еще не слышал; но «Oh, quante lagrime»² Гладковская в моем прощальном концерте пела несравненно лучше. Вильд был в голосе, а я, так сказать, исполнял роль капельмейстера (Чичимара сказал мне, что в Вене нет никого, кто бы так хорошо аккомпанировал, как я. Я подумал про себя: я это очень хорошо знаю — но об этом молчу!). Огромное количество посторонних слушателей подслушивало этот концерт с террасы» (25. VI. 1831).

Новые произведения Шопена—концерты—видимо, лучше всех сумел оценить его старый друг Вюрфель; шопеновский концерт *f-moll*, по его мнению, выше только что изданного Гуммельевского. Современного музыканта в этом убеждать нет надобности; но в тридцатые годы прошлого столетия в Вене, где Гуммель царил и как пианист и как фортепьянный композитор, дело обстояло иначе: нужна была немалая самостоятельность взглядов, чтобы концерт молодого польского музыканта предпочесть концерту прославленного мастера. Сам Гуммель вряд ли понимал историческое значение тех произведений, с которыми Шопен приехал в Вену. Скорее, он видел в нем одного из талантливых своих последователей. Но, как бы то ни было, следует отметить, что Гуммель отнесся к своему польскому коллеге, с которым он познакомился еще в Варшаве, с полным вниманием.

Ближе всего Шопен сошелся с молодым чешским скрипачом Йозефом Славиком. Это была, видимо, тесная дружба и

¹ П. Мекетти — венский издатель (издавший, в частности, несколько произведений Шопена при его жизни), Ф. Вильд и И. Чичимара — известные венские певцы, Эммеринг и Дж. Лютцер — венские певицы.

² «О, сколько слез» (итал.).

столь же тесное творческое общение великих артистов. «На прошлой неделе я познакомился [...] со Славиком, знаменитым скрипачом [...]. Славик так играл, так мне понравился, как никто еще после Паганини». «Славик великолепен, часто играем вместе». «В среду я со Славиком пробыл у Байеров до двух часов ночи. Это единственный из здешних артистов, с которым мы близко сошлись. В этот вечер он играл, как второй Паганини, но более юный Паганини, который со временем превзойдет первого. Я не поверил бы, если бы не слушал его часто. Жалею только, ах, как жалею, что Тит не познакомился с ним. Он заворожит слушателя, заставит плакать народ» (из писем Шопена 1831 года). Шопен не только слушает Славика, играет с ним. Они совместно пишут вариации на бетховенскую тему (сочинение это осталось незаконченным, рукопись его до нас не дошла).

Безвременная смерть оборвала в самом начале артистическую деятельность гениального чешского музыканта, основателя чешской школы скрипичной игры. Славик умер через два года после отъезда Шопена из Вены, во время своего первого большого концертного турне.

Следует сказать и о других музыкальных впечатлениях. Шопен встречается с видными венскими музыкантами. Кроме упоминавшихся уже Славика, Гуммеля, Гальберга, нужно назвать превосходного виолончелиста И. Мерка («Он первый виолончелист,—пишет Шопен,—перед которым, хорошо его зная, я преклоняюсь».—28. V. 1831) и друга Шуберта пианиста К. Боклета. В письмах Шопена мы, как и всегда, находим меткие характеристики оперных артистов. Восхищаясь вокальными данными и техникой певицы С. Гейнефеттер, Шопен отмечает холодность ее исполнения и неправильное понимание образа Розины в «Севильском цирюльнике» («Вместо невинной, живой влюбленной девушки представляет многоопытную кокетку». —26. XII. 1830. Матушиньскому).

Больше полугода провел Шопен в Вене. Это было время душевных волнений, тревоги за судьбу родины и близких людей. Вместе с тем Вена и на этот раз дала Шопену немало впечатлений. Он бывал в опере, в концертах, слушал многих выдающихся венских музыкантов. Не раз посещал он окрестности австрийской столицы.

«Третьего дня, — пишет Шопен родным, — мы были на Леопольдсберге и на Каленберге с Кумельским и Чапек¹, моим ежедневным гостем, дающим мне величайшие доказательства

¹ Н. Кумельский — польский естествоиспытатель, один из варшавских знакомых Шопена; в Вене был в связи со своей научной работой. Чапек — чешский пианист, одно время живший в Варшаве и, таким образом, тоже старый знакомый Шопена.

дружбы вплоть до предложения денег для путешествия, если мне понадобится. День был чудесный. Лучшей прогулки я еще никогда не совершал. С Леопольдсберга видна вся Вена, Ваграм, Ашпери, Пресбург, монастырь Нейбург, в котором долго держали в заточении Ричарда Львиное Сердце, и вся верхняя часть Дуная. После завтрака мы отправились на Каленберг, где был лагерь короля Собесского (посылаю Изабелле оттуда листочек). Там есть церковь, некогда принадлежавшая монахам камедулам, где он перед наступлением на турок посвящал в рыцари своего сына Якуба» (25. VI. 1831).

Вена дала пишу и Шопену-актеру; его репертуар пополнился новыми сатирическими «портретами». «Мне ничего не нужно,—пишет Шопен родным незадолго до отъезда из Вены,—только побольше жизни, воздушевления; я измучен, но иногда такой же веселый, как бывал дома. В грустные минуты я отправляюсь к г-же Шашек. Там я обычно встречаю нескольких милых полек, разговоры которых, сердечные, дышащие лучшими надеждами, придают мне столько бодрости и веселья, что я тотчас же начинаю представлять здешних генералов¹. Это моя новая шутка, свежей работы; вы ее еще не видали, но те, кто видел, лопаются от смеха» (16. VII. 1831).

Летом 1831 года Шопен решает покинуть Вену. Столица Австрии на этот раз не оправдала его надежд, хотя и дала ему немало ценных художественных впечатлений. Шопену не удалось договориться с издателями, не удалось добиться самостоятельного выступления. Правда, он принял участие в двух концертах венских артистов, исполнив свой концерт e-moll. Венская печать благожелательно отзывалась об игре Шопена и о его сочинении. Но Шопену нужно было другое: не считая себя вправе длительное время пользоваться поддержкой отца, он, естественно, думал о заработке. Ему казалось, что в столице Франции, только что сбросившей тиранию Бурбонов, польский музыкант легче сможет создать себе прочное артистическое положение, добиться материальной независимости.

Выехать из Вены удалось не сразу. Напуганные июльской революцией, австрийские чиновники неохотно давали разрешение на выезд во Францию. По благоразумному совету друзей Шопен взял визу «в Лондон, проездом через Париж». Вместе с Н. Кумельским Шопен выехал из Вены 20 июля 1831 года. На несколько недель он задержался в Мюнхене. О жизни его в Мюнхене не сохранилось сведений; известно только, что 28 августа он играл (на вечере с участием других артистов) концерт e-moll и фантазию на польские темы. Мюнхенская газета дала лестную оценку обоим произведениям, хотя фантазия сравнивается, в качестве высшей похвалы, с аналогичными сочинени-

¹ Шопен, вероятно, имеет в виду венских знаменитостей.

ями... Ромберг! Из Мюнхена Шопен выезжает в Штутгарт. Здесь он получает весть о капитуляции Варшавы, о разгроме польского восстания.

*

Шопен внимательно следил за развивавшимися на его родине событиями. Но он верил в иной исход национально-освободительной борьбы, тем более, что польской армии удалось одержать несколько немаловажных побед.

Но всей вероятности, Шопен, как и многие поляки, не видел внутренних противоречий в польском национально-освободительном движении. Чтобы разобраться в этих противоречиях, нужно вспомнить хотя бы основные, важнейшие события восстания 1830—1831 годов.

Смутные надежды, которые возлагались в некоторых польских кругах на Николая I, разлетелись очень быстро. Вскоре после вступления Николая на престол стало ясно, что новый «царь польский» ничуть не больше намерен считаться с интересами и волей польского народа, чем его предшественник. В августе 1830 года в Варшаву приходит известие об «испольских днях», лишивших Карла X французской короны; немногим позже жители Варшавы узнали, что и в Бельгии вспыхнула революция—национально-освободительное движение дало Бельгии независимость, привело к отделению ее от Голландии. Эти вести, естественно, усиливали политическое брожение.

Острое недовольство политикой царизма принесло свои результаты. Готовилось вооруженное выступление против Константина. В 1828 году в офицерской школе подхорунжих (расположенной около Бельведера, резиденции наместника) возникло тайное революционное общество, во главе которого стоял подхорунжий П. Высоккий. К этой военной организации присоединились значительные круги студенчества. Поддержку тайному обществу обещал влиятельнейший деятель польской культуры Лелевель.

«Самой крупной фигурой среди лиц, связанных с тайным обществом, был Иоахим Лелевель—любимец виленской молодежи и идейный вдохновитель студенческих революционных кружков. Неумолимый исследователь истории польского народа, Лелевель ненавидел царя, аристократов и шляхту, виновников народных бедствий. Лелевель верил, что Польша должна стать республикой в результате победоносного вооруженного восстания. Он был вдохновенным агитатором за дело национальной свободы. Его боялись сторонники существующего социального строя»¹.

Слухи о деятельности тайного общества и намеченном вооруженном восстании дошли до Константина. Заговорщикам прихо-

¹ «История Польши», т. I, стр. 438.

дилось считаться с опасностью нового разгрома тайных патриотических организаций. В октябре 1830 года стало известно, что Николай готовит поход против Франции и Бельгии для восстановления «законного порядка». Стало известно также, что польской армии предназначалась роль авангарда, а ее место должны занять русские войска.

Намерение Николая послать войска против Франции и Бельгии вызвало глубокое возмущение передового польского общества. Замена польской армии русскими войсками грозила самыми серьезными последствиями для национально-освободительного движения. Медлить с вооруженным выступлением против Константина было невозможно.

29 ноября в Варшаве вспыхнуло восстание. По словам Маркса, «восстание в Варшаве спасло Европу от второй антиякобинской войны»¹. Маркс имеет в виду, что Николаю пришлось отказаться от своего намерения—двинуть польскую армию и русские войска против Франции и Бельгии.

Несколько членов тайного общества во главе с Л. Набеляком и С. Гошинским проникли в Бельведер с целью убить Константина. Наместнику удалось скрыться, а затем покинуть Варшаву. Отряд подхорунжих направился к казармам, где ему пришлось вступить в борьбу с русскими и польскими войсками. Подпоручику Ю. Заливскому с несколькими другими младшими офицерами все же удалось вывести свои роты к арсеналу. Заняв арсенал, Заливский раздавал оружие народу. Тем временем Мохнацкий призывал к борьбе Старый город, где жила беднейшая часть населения Варшавы. Вооруженные ремесленники, рабочие, студенты соединились с восставшими военными частями. Тогда к восстанию примкнули остальные полки польских войск. Русские войска покинули Варшаву. Столица Польши стала свободна.

Дальнейшие события очень быстро показали, что в борьбе против Николая и Константина не было единства основных целей, не было единства и во взглядах на ближайшие задачи этой борьбы.

Различные течения в польском национально-освободительном движении наметились задолго до восстания 1830 года. Как представляла себе ход событий демократическая молодежь? Талантливейший представитель этой молодежи М. Мохнацкий в своей истории польского восстания говорит, что демократическое крыло заговорщиков рассуждало так: «Начнем революцию, народ к ней присоединится и власть установит сам»². Радикально настроены были поляки, входившие в русские тайные общества.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIII, ч. I, стр. 190.

² Цит. по книге: С. Н. Драницын. Польское восстание 1863 г. и его классовая сущность. Л., 1937, стр. 91.

Например, основателями Общества соединенных славян были русские офицеры А. и П. Борисовы и поляк Ю. Люблинский. Своей задачей общество ставило, по словам П. Борисова, введение в России «чистой демократии, уничтожающей не только сан монарха, но и дворянское достоинство и все сословия и сливающей их в одно сословие гражданское»¹.

Однако шляхетская часть польских тайных обществ отнюдь не стремилась к установлению власти народа и к уничтожению сословных привилегий. Еще в 1824 году и в начале 1825 года состоялись встречи декабристов с представителями польского Патриотического общества, и тогда же выяснилось, что руководители Патриотического общества, сменившие Лукасиньского, не разделяют целей декабристов. О социальных преобразованиях руководители Патриотического общества не желали и думать, мечтая лишь о восстановлении независимой Польши в границах 1772 года. Мохнацкий писал по этому вопросу впоследствии: «Мы игнорировали, почти отвергли счастливую возможность, которая не так часто случается. Русские [...] вступили в переговоры с откровенностью, с доброй верой, но, увы, не нашли в польском «Обществе» того, что искали: взаимной откровенности [...] и желания совместных действий»².

В канун восстания П. Высоцкий стремился привлечь к руководству тайным обществом польских магнатов и генералитет. Попытка оказалась неудачной: высшее польское командование совершенно не желало восстания. Лишь тогда, когда польская знать стала перед совершившимся фактом, когда широкие массы варшавских горожан начали вооруженную борьбу,—лишь тогда консервативные слои, в лице Административного совета (одного из постоянных органов польского правительства), поспешили взять власть в свои руки.

Ни Административный совет, ни сменившее его Временное правительство не стремились к развитию народного движения. Напротив, они ставили своей задачей свернуть это движение, ограничить его цели восстановлением конституции и расширением границ Королевства Польского. И. Лелевель, введенный в Административный совет и Временное правительство под давлением демократических кругов, не мог оказать решающего влияния на политику магнатов.

Еще меньше стремился к борьбе захвативший власть и распустивший Временное правительство военный диктатор генерал Ю. Хлопицкий. В письме к «всемиловитейшему королю» Николаю Хлопицкий сообщал, что он взял власть лишь для того, чтобы она не досталась «возмутителям»!

¹ Цит. по книге: «История Польша», т. 1, стр. 434.

² См. там же, стр. 433.

Тем не менее шляхетским руководителям Польши приходилось считаться с настроениями и прямым давлением народных масс. Пришлось созвать сейм, который образовал Национальное правительство во главе с А. Чарторьским и при участии И. Левелея. И хотя большинство сейма и Национального правительства стояло за соглашение с царизмом, сейм был вынужден принять акт о низложении Николая.

«Капитуляция сейма перед Николаем I могла бы вызвать «внутреннее» восстание. Сейм и шляхетская верхушка боялись, что они будут сметены и борьбу с Николаем I возглавят радикальные элементы, которые, быть может, поднимут крестьянский вопрос. Выход был один—объявить войну Николаю I. То, к чему раньше стремились революционно настроенные круги шляхетской интеллигенции и мещанства, стало теперь делом всей шляхты и даже самых умеренных ее представителей в сейме и аристократии. Захватив руководство восстанием, шляхетская верхушка на первый план выдвинула задачу присоединения к Королевству Польскому литовских, белорусских и украинских земель бывшей Речи Посполитой. Она выдвигала этот лозунг и потому, что он отвечал ее интересам и желаниям, и потому, что он ограничивал задачи восстания.

Если для шляхетской верхушки война с Николаем I была единственным средством предотвращения «внутренней» войны, то для демократических масс Варшавы решение сейма было актом, который должен был покончить с колебаниями и открыть период решительных революционных действий. Этого добивались народные массы. Это было целью могучей демонстрации, которая повлияла на решение сейма и в ходе которой особенно отчетливо выявилось коренное различие программ захватившей власть аристократии и революционных народных масс. Если шляхетские политики, стремившиеся примириться с Николаем I, после разрыва переговоров провозгласили войну против России с целью порабощения непольских земель, то народные массы стремились к борьбе против царизма и видели своего союзника в русском народе»¹.

Политика польского правительства самым отрицательным образом сказалась и на состоянии вооруженных сил, и на всем ходе военных действий. Быстро сменявшиеся польские главнокомандующие (Ю. Хлопицкий, М. Радзивилл, Я. Сквинецкий, Я. Дембинский) не столько не умели, сколько не хотели создать настоящую армию. Ряды повстанцев были малочисленны и состояли главным образом из шляхетской интеллигенции, служащих, учащейся молодежи. Крестьяне неохотно примыкали к повстанцам, законно ставя вопрос об изменении их бедственного положения. А в ответ они слышали призывы выполнять свои

¹ «История Польши», т. I, стр. 442—443.

обязанности в отношении помещиков, не поддаваясь «политическим увлечениям». Да шляхетское командование и не склонно было вооружать широкие массы крестьян, опасаясь, что оружие может быть обращено против самой шляхты, против существующего социального строя.

Бездействие высшего командования, неудачи в сражениях с русскими войсками вызывали резкое недовольство в радикальных кругах Варшавы. Лелевель, выступая в Патриотическом обществе, требовал социальных реформ. Но его требование не было поддержано, хотя выполнение его программы могло бы решительно изменить ход борьбы с царизмом. Лелевель, по словам Энгельса, «предложил действительно революционные меры, смелый характер которых перепугал аристократов сейма. В призыве к оружию всей старой Польши (Энгельс имеет в виду призыв к полякам, томившимся под властью Австрии и Пруссии.— А. С.), в превращении войны за независимость Польши в европейскую войну, в предоставлении гражданских прав евреям и крестьянам, в наделении последних земельной собственностью, в перестройке всей Польши на основах демократии и равенства, он искал путей для превращения национальной борьбы в борьбу за свободу; он стремился отождествить интересы всех народов с интересами польского народа¹». Шляхетское руководство не откликнулось и на пламенное обращение Мохнацкого: «Не кабинеты, а народы являются нашими союзниками. Не умирающий режим сочувствует в Европе нашему воскресению, а новый, пленяющий нас своим блеском, революционный строй...»²

Политика правительства и сейма привела к выступлению широких масс варшавского населения. В августе 1831 года на открытом заседании возобновившего свою деятельность Патриотического общества, в присутствии огромных масс народа, демократические деятели подвергли суровой критике политику правительства и высшего командования. Испуганный активностью масс, сейм принял решение — поставить во главе правительства генерала Я. Круковецкого, который распустил Патриотическое общество и установил жесточайший полицейский режим. Реакция окончательно одержала победу. Тем самым была бесповоротно решена судьба восстания.

Главнокомандующим Николая—Дибичу, а затем (после смерти Дибича) Паскевичу — помогли и бездействие, и военные ошибки польского командования. Накануне решительных боев за Варшаву генерал Раморино с двадцатитысячным корпусом, составлявшим едва ли не треть всего польского войска, оказал-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. Т. 4, М., 1955, стр. 492.

² Цит. по книге: «100 лет борьбы польского народа за свободу», стр. 97—98.

ся вдали от Варшавы. Генерал И. Прондзиньский, направленный польским правительством для переговоров с Паскевичем, упомянул об этом обстоятельстве — вряд ли случайно! — в беседе с главнокомандующим Николая. Паскевич использовал ошибку (или измену!) польского высшего командования и начал штурм Варшавы. Оказалось, в добавление ко всему, что варшавские укрепления не были приведены в боевую готовность и не могли служить прочной защитой. Варшава была взята после однодневного штурма 8 сентября 1831 года. Растерявшееся правительство и неспособный к руководству сейм не сумели организовать сопротивления. По приказу Паскевича в Петербург была отправлена депутация с «повинной». Князь Радзивилл прочитал унижительную декларацию, «которую, — пишет польский историк Ф. Скарбек¹, — он, как поляк и свободный человек, не должен был читать, если ему не были совсем чужды чувство собственного достоинства и сознание гражданского долга»².

Пять лет спустя после восстания 1830—1831 годов в Манифесте Польского демократического общества была четко определена основная причина поражения: «Главная причина бесплодности стольких усилий лежит целиком в торможении и придании реакционного направления революционному движению. [...] Хранители предрассудков и представители правившего когда-то сословия в первый же момент почувствовали, что их узурпации будут подорваны и уничтожены, если не будет изменено первоначальное направление революции. Поэтому, лукаво захватив кормило правления, они [...] предпочли погубить дело родины, чем расстаться со своими узурпациями»³.

Поражение Польши лишило ее тех немногих, почти призрачных атрибутов самостоятельности, которые она до того сохраняла. Из этого отнюдь не следует, что польское восстание не принесло никаких положительных результатов. Оно имело огромный всеевропейский политический резонанс, на что неоднократно указывали классики марксизма-ленинизма.

Героическая борьба Польши за независимость вызвала горячее сочувствие всего прогрессивно мыслящего человечества, способствовала укреплению и развитию свободолюбивых идей. Польское национально-освободительное движение, как указывал Ленин, «приобретало гигантское, первостепенное значение с точки зрения демократии не только всероссийской, не только всеславянской, но и всеевропейской»⁴.

¹ Автор цитированных воспоминаний о семье Шопена.

² Цит. по книге: «100 лет борьбы польского народа за свободу», стр. 102.

³ Цит. по статье: И. Миллер. Крестьянский вопрос в программе Польского демократического общества. «Вопросы истории», 1948, № 9, стр. 45.

⁴ В. И. Ленин. Сочинения, т. 20, стр. 403.

Как отнеслась передовая Россия к событиям 1830—1831 годов? «В основе Варшавского восстания,—писал декабрист М. С. Лунин,—мы видели также самоотверженность и патриотический порыв, который увлекает сердца»¹. Спустя три десятилетия после восстания А. И. Герцен писал в «Колоколе»: «Журналы, литература не имели никакого политического значения при тогдашней цензуре». «Какой же протест был возможен в пользу Польши в 1831? Скрытое сочувствие — оно было, были стихи, вырвавшиеся со слезами, были горячие приемы сосланных, университетская молодежь (по крайней мере в Москве) была за Польшу». Передовое общество, говорит Герцен, «радовалось неудачам Дибича и глупостям Паскевича»².

Передовые поляки хорошо понимали, что они боролись не против русского народа, а против царского самодержавия. Характерно, что в дни восстания польские патриоты выдвинули лозунг: «За нашу и за вашу вольность». В первые же дни восстания в Варшаве была стелжена панихида по жертвам декабрьского восстания. На этот акт революционной солидарности откликнулся в стихотворении «При известии о польской революции» поэт-декабрист А. И. Одоевский:

Едва дошел с далеких берегов
Небесный звук спадающих окся.
И вздрогнули в сердцах живые струны,—
Все чувства вдруг в созвучие слились...
Нет, струны в них еще не порвались!
Еще, друзья, мы сердцем юны.
И в ком оно от чувств не задрожит!
Вы слышите: на Висле брань кипит!
Там с Русью лях воюет за свободу
И в шуме битв поет за упокой
Несчастных жертв, проливших луч святой
В спасенье русскому народу...

Обращаясь к декабристам в стихотворении «К русским друзьям», вошедшем в поэму «Дзяды» («Поминки»), Адам Мицкевич писал:

Вы помните ль меня? Среди моих друзей,
Казненных, сосланных в снега пустынь угрюмых,
Сыны чужой земли! Вы также с давних дней
Гражданство обрели в моих заветных думах.
О, где вы? Светлый дух Рылессева погас,
Царь петлю затянул вокруг шеи благородной,
Что, братских полон чувств, я обнимал не раз.
Проклятье палачам твоим, пророк народный!
Нет больше ни пера, ни сабли в той руке,

¹ Цит. по книге: «История Польши», т. I, стр. 454.

² «Колокол», № 160, 7 апреля 1863 года, стр. 1319. Статья «1831—1863» за подписью *И-р* (Искандер — псевдоним А. И. Герцена).

Что, воин и поэт, мне протянул Бестужев¹.
С поляком за руку он скован в руднике,
И в тачку их тиран запряг, обезоружив.

Это символический и вместе с тем жизненно-правдивый образ: польский патриот, страдающий на царской каторге рядом с декабристом! Ведь и «победу» Николая I над восставшей Польшей можно сравнить с «победой» его над декабристами. Задушив декабристские организации, уничтожив или сослав «во глубину сибирских руд» передовых людей России, он не мог задушить революционную мысль, которая продолжала зреть и под гнетом «голубых мундиров», в тисках жесточайшей цензуры. Подавив восстание поляков, Николай не мог заглушить его могучий общественный резонанс и в России, и во всем мире.

*

Запись в дневнике говорит о глубочайшем душевном потрясении Шопена, узнавшего о взятии Варшавы. Ему еще не известны подробности, и в воображении рисуются картины разрушения города, гибели родных, друзей, Констанции.

«Отец, мать, дети², все то, что мне дороже всего, где вы? Может быть, трупы?.. О слезы! Так давно не текли... ах, долго я не мог плакать... Я умер для сердца на миг. Почему же не навсегда? Может быть, мне было бы легче! Один... один!.. Нельзя описать моего горя» (IX. 1831).

В Штутгарте под впечатлением известия о падении Варшавы Шопен создает свои бессмертные произведения: полный гнева и бурного протеста этюд с-moll, завершающий серию этюдов ор. 10, близкую к нему по настроению прелюдию d-moll, также завершающую серию прелюдий ор. 28, и лаконичную, но поражающую трагической глубиной, проникнутую чувством безнадежности, безысходности прелюдию a-moll³. Кажется, что в ней слышатся только что приведенные слова из дневника Шопена: «Один... один!.. Нельзя описать моего горя!» В этих произведениях углубляются трагические настроения, ясно намечившиеся уже в скерцо h-moll и этюде с-moll ор. 25. Есть сведения, что в Штутгарте создана, может быть в эскизах, и гениальная, захватывающая высоким драматизмом баллада g-moll.

Эти сочинения вместе с двумя концертами, несколькими этюдами, мазурками, ноктюрнами — основной творческий «багаж»

¹ Мицкевич имеет в виду «воина и поэта» А. А. Бестужева, известного в свое время писателя (писавшего под псевдонимом *А. Марлинский*) и активного участника декабрьского восстания.

² Так Шопен говорил обычно о сестрах.

³ Некоторые исследователи полагают, что эти прелюдии написаны позже, в Париже.

Шопена, в сентябре 1831 года прибывшего, наконец, в Париж. Не все названные произведения были приведены в законченный вид; над некоторыми Шопену пришлось немало поработать, прежде чем он нашел возможным выступить с ними в печати и на эстраде. Но без малейшего преувеличения можно сказать, что молодой поляк (почти юноша — ему еще нет двадцати двух лет!) явился в «столицу мира», как называли тогда Париж, не в качестве начинающего музыканта. В год приезда в Париж Шопен — не только гениальный, но и зрелый художник, нашедший свой подлинно самобытный путь в искусстве.





ВО ФРАНЦИИ

Что же представлял собой в начале тридцатых годов Париж, в котором Шопену предстояло получить признание музыкального мира? Не утратила интереса характеристика Парижа в одной из корреспонденций Гейне, опубликованной в самом начале 1832 года, как раз тогда, когда Шопен только что приехал в столицу Франции.

«Франция напоминает сад, где прекраснейшие цветы сорваны для того, чтобы из них можно было сделать букет, и имя этому букету Париж. Правда, сейчас он уже не благоухает так сильно, как после дней июльского расцвета, когда все народы были опьянены этим благоуханием. Все же он по-прежнему еще достаточно прекрасен, чтобы красоваться по-свадебному на груди Европы. Париж—столица не только Франции, но всего цивилизованного мира и сборный пункт для его умственных авторитетов. [...] Когда смотришь на это собрание знаменитых или выдающихся людей, можно принять Париж за Пантеон живых. [...] Правители ничтожны, но народ велик и чувствует свое пугающе высокое предназначение. Сыновья хотят превзойти отцов, столь славно и свято сошедших в могилу»¹.

Гейне положил лишь легкие тени на нарисованный им облик Парижа, упомянув об ушедшем благоухании революционных июльских дней и о ничтожестве правителей. Между тем в тридцатые годы во Франции шла острая классовая борьба. Политическое значение июльской монархии глубоко вскрыто Карлом Марксом: «После июльской революции либеральный банкир Лаффит, провожая своего *compère*², герцога Орлеанского (титул Луи-Филиппа до вступления на престол. — А. С.), в его триумфальном шествии к ратуше, обронил фразу: «Отныне господствовать будут банкиры».

¹ Г. Гейне. Полное собрание сочинений, т. 6. М.—Л., 1936, стр. 56.

² Игра слов: «*compère*» (франц.) — «кум», а также соучастник в интриге.

При Луи-Филиппе господствовала не вся французская буржуазия, а лишь одна ее фракция: банкиры, биржевые и железнодорожные короли, владельцы угольных копей, железных рудников и лесов, связанная с ними часть земельных собственников — так называемая *финансовая аристократия*. Она сидела на троне, она диктовала в палатах законы, она раздавала государственные доходные места, начиная с министерских постов и кончая казенными табачными лавками [...].

Июльская монархия была не чем иным, как акционерной компанией для эксплуатации французского национального богатства...»¹

Росли богатства участников «акционерной компании», и одновременно возрастала нищета широких масс. «То, что народ инстинктивно ненавидел в Луи-Филиппе, — писали Маркс и Энгельс, — был не сам Луи-Филипп, а коронованное господство класса, капитал на троне»².

Выдающиеся по глубине и художественной силе характеристики Парижа тридцатых—сороковых годов мы находим у Бальзака. «Бальзак, — говорит Энгельс, — которого я считаю гораздо более крупным мастером реализма, чем все Золя прошлого, настоящего и будущего, в своей «Человеческой комедии» дает нам самую замечательную реалистическую историю французского общества [...], из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше [...], чем из книг всех специалистов, историков, экономистов, статистиков этого периода вместе взятых»³.

В повести «Златоокая девушка» Бальзак говорит о французской столице: «Это ад в буквальном смысле слова». И, подобно Данте, Бальзак ведет читателя по «кругам» этого ада. На первом месте он называет рабочих и ремесленников.

«Рабочий, пролетарий, человек, добывающий хлеб свой с помощью рук, ног, спины, языка, работающий только рукой, пятью пальцами, чтобы жить [...]. У этого народа немало доблестных сынов, совершенных людей, неведомых миру Наполеонов, воплощающих народные силы в самом высшем их проявлении и осуществляющих его социальные стремления в деятельности, где мысль и движение сливаются воедино, но не для того, чтобы порадовать людей счастьем, а лишь для того, чтобы ввести в известную колею их страдания».

«[...] второй круг парижской жизни. Загляните в квартиры над первым этажом или спуститесь с чердака на пятый этаж—

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. т. 7. М., 1956, стр. 8 и 10.

² Там же, т. 5. М., 1956, стр. 139.

³ Письмо Ф. Энгельса к М. Гаркнесс. Сборник «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», том первый. М., 1957, стр. 11—12.

одним словом, ознакомьтесь с теми, у кого уже есть кое-что за душой[...]. Это оптовые торговцы и их подручные, чиновники, обладатели небольших сбережений, но великой честности люди, мошенники, отпетые мерзавцы, старшие и самые младшие приказчики, судейские чины, конторщики судебных приставов, стряпчих и нотариусов—словом, деятельные, мыслящие, спекулирующие представители той мелкой буржуазии, которая извлекает из интересов Парижа свою собственную выгоду, скупает продовольствие, набивает свои склады трудами рук пролетариев, наполняет бочонки южными фруктами, океанской рыбой [...]. Они изнемогают физически, подхлестываемые кнутом корысти, бичом честолюбия, терзающего высшие круги этого чудовищного города,—тогда как пролетарий изнемогает под жестоким бременем непосильного труда, направленного на беспрестанное убоготворение деспотического самодурства аристократии».

«Вот мы и добрались до третьего круга этого ада, который когда-нибудь, вероятно, обретет своего Данте. Этот третий круг общества—своеобразное чрево Парижа, здесь перевариваются интересы города и превращаются в так называемые «дела», здесь движется и бурлит под воздействием кислот и желчи, подвергаясь кишечному процессу, множество стряпчих, врачей, нотариусов, адвокатов, дельцов, банкиров, крупных торговцев, биржевиков, судейских. Здесь больше, чем где-либо, причин для физического и нравственного разложения. [...] Эти люди запрятали где-то свое сердце, но где?.. я не знаю».

«Выше этого круга находятся люди искусства. Но и здесь все то же: лица, отмеченные печатью оригинальности, поражают своим усталым, замученным, изможденным, хотя и благородным видом. Изнуренные необходимостью непрестанного творчества, истощенные своими дорого стоящими причудами, снедаемые всепожирающей силой гения, алчущие наслаждений, все парижские художники стремятся чрезмерным трудом наверстать то, что упустили по лености, и тщетно пытаются примирить светскую суету со славой, деньги с искусством».

Последний, пятый круг парижского «ада» Бальзак отводит аристократии.

«...Обратимся к просторным, благоухающим, золоченым гостиным, к особнякам, окруженным садами, к миру богатому, праздному, счастливому, обеспеченному. [...] Не ищите там ни привязанностей, ни мыслей. За объятиями скрывается глубокое безразличие, а за вежливостью—упорное презрение. Там не знают любви к ближнему своему. Острословие без глубины, бесконечные сплетни и пересуды, а чаще всего затасканные общие фразы—такова сущность светских разговоров [...]. Пустое существование, постоянные бесплодные поиски удовольствий, вечная скука, нищета души, сердца, мозга, усталость от блестящих парижских празднеств накладывают свой отпечаток на людей

этого круга, превращают их лица в безжизненные маски, изрезанные преждевременными морщинами, в обычную физиономию богача, искаженную гримасой бессилия, освещенную отблесками золота, утратившую признаки мысли».

Бальзак беспощаден, вскрывая язвы Парижа, подчиненного власти капитала и «деспотического самодурства аристократии». Но он не забывает, что столица Франции—крупнейший культурный центр Западной Европы.

«Париж,—с гордостью говорит Бальзак,—голова земного шара, мозг, терзаемый гениальной мыслью и увлекающий вперед человеческую цивилизацию, властитель, неустанный творец-художник, дальновидный политик [...]. Лик его отражает произрастание добра и зла; борьбу и победу, идейную битву 1789 года, трубы которой еще гремят во всех уголках мира, а также поражение 1814 года.[...]

Разве Париж не чудесный корабль, нагруженный великой мудростью?»¹

Бальзаковское описание Парижа перекликается с той лаконичной, но глубокой и яркой характеристикой, которую дает столице Франции Ф. Энгельс.

«И одна лишь Франция имеет Париж—город, в котором европейская цивилизация достигла своего высшего расцвета, в котором сходятся нервные нити всей европейской истории и из которого через определенные промежутки времени исходят электрические разряды, потрясающие весь мир; город, население которого сочетает в себе, как никакой другой народ, страсть к наслаждениям со страстью к историческому действию, жители которого умеют жить, как самые утонченные эпикурейцы Афин, и умирать, как самые бесстрашные спартанцы, воплощая в себе одновременно Алкивиада и Леонида вместе,—город, который в самом деле, как выразился Луи Блан, есть сердце и мозг мира»².

*

Своей славой, своим значением крупнейшего центра западноевропейской культуры Париж второй четверти прошлого века обязан не только тому, что в нем был собран цвет французской литературы, французского искусства—Бальзак, Гюго, Берлиоз, Делакруа, Жорж Санд, Стендаль, Мюссе, Ламартин, Дюма-отец. Не в меньшей мере Париж своей славой обязан Гейне, Мицкевичу, Россини, Керубини, Листу, Мейерберу и многим другим чужестранцам, долгие годы жившим во Франции.

¹ Оноре Бальзак. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 7. М., 1953, стр. 265, 268, 271—274, 276—279.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 5, стр. 500.

В 1831 году приведенный перечень пополнился самым блестящим, быть может, именем—польского музыканта Фридерика Шопена. Это не сразу поняли парижские музыканты, да и сам Шопен, видимо, был далек от такой оценки своего искусства. С рекомендательными письмами Мальфатти и Эльснера он скромно явился к влиятельным французским композиторам Паэру и Лесюэру и через них скоро познакомился с Керубини, Россини, Калькбреннером и другими виднейшими представителями парижского музыкального мира.

Шопен поселился на бульваре Пуассоньер в небольшой комнате на пятом этаже. «Не поверишь, как я хорошо устроился. У меня прекрасно обставленная мебелью красного дерева комната с балконом на бульвары, с которого вижу от Монмартра до Пантеона и дальше весь прекрасный свет; многие завидуют этому виду, но не лестнице» (18. XI. 1831. Кумельскому).

Первые письма из Парижа дают ясное представление о круге интересов, о душевном состоянии Шопена. Теперь он спокоен за судьбу родных и близких людей. По-видимому, вскоре после приезда в Париж он получил первые известия из дому. Правда, тревога за близких не сразу покинула Шопена; в письмах родных он видит, как ему кажется, тревожные намеки. И лишь письмо Войцеховского, полученное, видимо, в начале декабря, окончательно успокоило Шопена. «Я ожил, получивши твое письмо. Твоя контузия! До меня доходили разные вести, по-разному я толковал себе выражения в письмах из дому, а Кот¹, который мне писал, так странно выразился в письме, что я испугался мыслей, нахлынувших на меня. Мы все-таки встретимся еще в жизни» (12. XII. 1831).

Шопена уже не волнует мысль о Констанции. В цитированном письме к Войцеховскому Шопен, узнавший о предстоящем браке Констанции, упоминает о нем лишь короткой фразой: «Панна Гладковская идет за Грабовского, но это не мешает платоническим аффектам». Очевидно, его чувство к талантливой артистке было уже в прошлом; вероятно, этому способствовали мимолетные увлечения парижскими певицами и неким «божеством с розой в черных волосах».

Если письма предшествующих месяцев кажутся письмами зрелого человека, то первые парижские письма легко выдают возраст их автора. Они полны юмора, Шопен не ленится рассказать забавный случай, порой встречаются фривольные намеки. С юношеской непосредственностью, с обычной общительностью и жадностью к впечатлениям Шопен увлечен бурной и многообразной парижской жизнью. Но ему не изменяет его всегдашняя острая наблюдательность, его трезвый, самостоятельный,

¹ Школьный товарищ и друг Шопена К. Прушак.

критический ум. И от него не ускользают социальные контрасты и политические волнения парижского «ада».

«Здесь—величайшая роскошь, величайшее свинство, величайшая добродетель, величайшая преступность, на каждом шагу объявления о венерических болезнях,—крику, гаму, грохоту и грязи больше, чем можно себе представить; можно погибнуть в этом раю; но удобно в том отношении, что никто не спрашивает, как кто живет» (18. IX. 1831. Кумельскому).

«Как придет вечер—ничего не услышишь, кроме выкриков заглавий новых книжечек-листочков, и иногда за одно су купишь 3—4 листа напечатанных глупостей. Тут и «L'art de faire des amants et les conserver ensuite», «Les amours des prêtres», «L'archevêque de Paris avec M-me duchesse du Barry»¹ и тысячи подобных сальностей, порой очень остроумно написанных. Право, надо удивляться, на что они здесь идут, чтобы заработать грош» (25. XII. 1831. Войцеховскому). В том же письме к Войцеховскому Шопен пишет: «Знаешь, здесь теперь большая нужда, в обращении мало денег, встречается множество ободранцев с выразительными физиономиями, и не раз слышишь угрожающие разговоры о дураке Филиппе (король Луи-Филипп. — А. С.), который еле держится на своем министерстве. Низший класс раздражен окончательно, ежеминутно готов изменить свое бедственное положение».

Дальше Шопен рассказывает о демонстрации в честь Раморино (упоминавшийся уже итальянский офицер — активный участник польского восстания). «Напротив меня через улицу остановился Раморино. [...] Тебе известен энтузиазм народа к нашему генералу. Париж в этом отношении не захотел отстать. Школа медицины; молодежь, так называемая Jeune France² [...], до тысячи такой антиправительственной молодежи прошло с трехцветными знаменами через весь город до Раморино, чтобы приветствовать его. Хотя он был дома, но, не желая, однако, подвергаться неприятностям со стороны правительства (в этом отношении он оказался дураком!), не показался, несмотря на крики и возгласы: Vive les polonais³ и т. д. [...] Дня через два огромная толпа уже не только молодежи, но и собравшегося у Пантеона на другой стороне Парижа простого люда валом валит к Раморино. Толпа, как снежная лавина, чем больше улиц проходила, тем становилась огромнее, так что у моста Pont-neuf конница стала ее рассеивать. Многих покалечили, но, несмотря на это, множество людей собралось на бульварах, под моими окнами, чтобы соединиться с идущими с другой стороны горо-

¹ «Искусство заводить любовников и сохранять их». «Амуры священников», «Архиепископ Парижский с герцогиней дю Барри» (франц.).

² Молодая Франция (франц.).

³ Да здравствуют поляки (франц.).

да. Полиция ничего не могла поделать с толпящимся народом. Пришел отряд пехоты — гусары, плац-адъютанты на конях по тротуарам, — гвардия не менее рьяно расталкивает любопытную и все более ропчущую толпу, хватают, арестуют свободный народ.[...] Это продолжалось от 11 часов утра до 11 часов ночи. Я уже радовался, что, может быть, из этого что-нибудь и выйдет, но около 11 часов ночи все это кончилось пением, огромным хором, «Allons enfants de la patrie»¹. Вряд ли ты представишь себе, какое впечатление произвели на меня эти грозные голоса недовольного народа!»

Разве не ясно при чтении этих наспех набросанных строк, на чьей стороне симпатии Шопена? Конечно, не на стороне Луи-Филиппа и его полиции, а на стороне учащейся молодежи и гневных масс парижских ремесленников и рабочих! И разве не ясно, о чем думает Шопен, говоря: «Может быть, из этого что-нибудь и выйдет»? Заметим, что Шопен отлично понимает двойную направленность демонстрации, приветствующей участников польского восстания и угрожающей правительству Луи-Филиппа!

Нельзя, конечно, говорить на основании этих немногих фраз о законченном мировоззрении Шопена, о вполне продуманном отношении его к важнейшим общественным проблемам. Наоборот, есть все основания считать, что политические воззрения Шопена не были последовательными; скорее их можно назвать противоречивыми; его мысль была целиком прикована лишь к одной из острейших проблем эпохи — к вопросу о независимости Польши. Но можно и должно сказать, что приехавший во Францию молодой Шопен сочувственно относится к народному движению, что в Париже, как и на родине, в Варшаве, он нашел свое место в среде прогрессивно мыслящей интеллигенции.

*

В письмах Шопена биографы находят важнейшие сведения о его жизни, интереснейшие высказывания об искусстве, об общественных событиях. Сдержанный, а порой и замкнутый с бесчисленными знакомыми, с которыми сталкивала его артистическая жизнь, Шопен был откровенен лишь с самыми близкими людьми. Особую ценность имеют его письма к родным, обычно очень откровенные и обстоятельные, представляющие собой род дневника. К сожалению, большая часть этих писем уничтожена пожаром (в 1863 году сгорела квартира Барциньских; кроме писем, тогда же погибли и другие мемориальные ценности; погиб, в частности, рояль, на котором Шопен играл до отъезда из Варшавы). За чрезвычайно интересный период 1832—1844 годов не сохранилось, в сущности, ни одного письма к род-

¹ Начальные слова «Марсельезы».

ным (если не считать крайне немногочисленных и лаконичных записок, адресованных зятям — Барциньскому и Енджеевичу — и сестрам). Между тем несомненно, что Шопен писал родным часто и регулярно. Об этом убедительно говорят следующие строки из писем Николая Шопена к сыну и к его другу доктору Матушиньскому.

«Мое дорогое дитя, я совершенно не знаю, что и думать о тебе. Прошло уже больше пятнадцати дней с тех пор, как мы должны были получить от тебя очередное письмо; и мы чрезвычайно обеспокоены, тем более, что ты не упоминал ни о какой поездке или другой причине, которая могла бы помешать обычной регулярности, с какой ты нам пишешь»¹.

«Я бесконечно благодарен Вам, мой добрый друг, за чувства, которые Вы сохраняете к нам, и за то, что Вы берете на себя труд писать нам о нашем дорогом Фридерике. Если бы Вы знали, что мы пережили за эти пятнадцать с лишним дней! Если у Вас найдется минута, свободная от Ваших занятий, и если у Фридерика нет времени, возьмите перо, напишите нам и заставьте его написать несколько слов в Вашем письме, этого будет довольно, чтобы нас успокоить»².

Если полумесячное опоздание вызывало острую тревогу у родных Шопена, то можно думать, что письма его приходили в Варшаву не меньше двух-трех раз в месяц. Вероятно, за тринадцать лет (1832—1844) были написаны многие десятки, а вернее — сотни писем к родным! Легко представить себе, каким ценнейшим материалом располагали бы исследователи жизни и творчества Шопена, если бы эти письма сохранились! Интенсивность переписки Шопена с родными показывает также, насколько прочной и глубокой была его привязанность к семье.

Почти полностью погиб от пожара и дневник, который одно время вел Шопен. Лишь частично дошли до нас письма к ближайшим друзьям юности Шопена — А. Гжимале, Я. Матушиньскому, Т. Ницецкому, Т. Войцеховскому, Д. Дзевановскому. К. Гладковская, хранившая много писем Шопена, уничтожила их, как уже говорилось, незадолго до своей смерти. За исключением нескольких случайно уцелевших писем, свою переписку с Шопеном уничтожила и Жорж Санд³. Давно уже имелись

¹ Письмо Николая Шопена к Фридерiku Шопену от 24 ноября 1834 года. «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 398.

² Письмо Николая Шопена к Яну Матушиньскому от 9 января 1836 года. Там же, стр. 411.

³ История уничтожения писем Жорж Санд к Шопену довольно любопытна. В 1849 году сестра Шопена Людвика Енджеевич, возвращаясь после смерти брата из Франции на родину и опасаясь придирок или назойливого любопытства русских таможенных чиновников, оставила письма Жорж Санд в Силезии, в местечке Мысловицах у жившего там знакомого семьи Шопенов (фамилия его неизвестна). Людвика намеревалась взять эти письма при благоприятных обстоятельствах, но этому намере-

сведения, что наследники Дельфины Потоцкой, которая оставалась одним из друзей Шопена до конца его жизни, хранят ряд писем великого композитора, адресованных Дельфине¹. За последние годы было опубликовано несколько писем (и фрагментов писем) Шопена к Потоцкой. В настоящее время установлено, что эти письма подложны. Остается невыясненным, имеются ли подлинные письма Шопена к Потоцкой и где они хранятся.

Утрата огромной (по-видимому, большей) части эпистолярного наследия Шопена лишила его биографов постине драгоценного материала. Особенно пострадала переписка первых лет парижской жизни Шопена. За четырехлетие 1832—1835 годов сохранилось всего полтора десятка писем. Приблизительно половина их — лаконичные записки незначительного содержания. О важнейших в жизни Шопена событиях этих лет мы можем судить лишь по немногим его письмам, по воспоминаниям и письмам его современников, а также по тем сведениям, которые получили от родных и друзей Шопена его биографы.

Первые письма из Парижа говорят о жадном внимании Шопена к парижской музыкальной жизни. О своих впечатлениях он обстоятельно рассказывает Войцеховскому. Больше всего интересуют его пианисты. Из плеяды прославленных мастеров фортепьянной игры, собравшихся в столице Франции со всех концов Европы, Шопен особо выделяет знаменитого Ф. Калькбреннера. Личная встреча с Калькбреннером — значительный эпизод в жизни Шопена, всегда привлекавший внимание его биографов, но далеко не всегда получавший правильное освещение.

«Я очень близко сошелся с Калькбреннером, первым пианистом в Европе, которого ты бы наверное полюбил, — пишет Шопен Кумельскому в цитированном письме. — Он единственный, которому я недостойн развязать ремешок у обуви. Всякие Герццы и т. д., скажу тебе, только фанфароны, и лучше никогда не будут играть».

нию не суждено было осуществиться. В 1851 году по Силезии путешествовал известный французский писатель А. Дюма-сын. Узнав случайно в Мысловицах о находившихся там письмах Жорж Санд, он обратился к их хранителю; тот, странным образом, счел возможным дать доверенные ему письма Дюма-сыну, который познакомился с ними, сделал выписки (!) и сообщил о своей «находке» отцу, прославленному автору «Трех мушкетеров». Дюма-отец в свою очередь сообщил о хранящихся в Мысловицах письмах их автору — Жорж Санд. По просьбе Жорж Санд Дюма-сын снова взял письма, чтобы «посмотреть» их еще раз, и... не вернул их, а доставил во Францию к Жорж Санд, которая сожгла почти целиком этот ценнейший для биографов Шопена материал. Об утрате писем Жорж Санд приходится особенно пожалеть потому, что в воспоминаниях своих она, как уже было сказано, часто дает заведомо неверное освещение своих отношений с Шопеном.

¹ См. предисловие А. А. Гольденвейзер к «Письмам Шопена». М., 1929.

Еще более восторженный отзыв о Калькбреннере дает Шопен в письме к Войцеховскому (12. XII. 1832).

«Ты не поверишь, как мне были любопытны Герц, Лист, Гиллер и т. д. Все они нули перед Калькбреннером. Признаюсь, что я играю, как Герц, а хотел бы играть, как Калькбреннер. Если Паганини совершенство, то Калькбреннер параллель ему, но совсем в другом роде. Трудно тебе описать его *calme* [спокойствие], его чарующее туше, неслыханную ровность и обнаруживающееся в каждой ноте мастерство. Он великан, топчущий всех Герцев, Черни и т. д., а вместе с ними и меня. Что же происходит? После знакомства Калькбреннер просит, чтобы я ему что-нибудь сыграл. Хочешь не хочешь, а не слыхав его раньше и зная игру Герца, я отложил тщеславие и сел. Сыграл свой *e-moll'*ный концерт [...]. Калькбреннер удивился и тотчас спросил меня, не ученик ли я Фильда. С тех пор мы выдаемся каждый день, — или он у меня, или я у него, и, узнавши меня ближе, он предложил мне поучиться у него три года, после чего сделает из меня нечто очень хорошее. Я сказал ему, что знаю, как много мне недостает, но я не хочу ему подражать и думаю, что три года слишком много. Он убедил меня, однако, тем, что я могу прекрасно играть, когда у меня есть настроение, и плохо, когда его нет, — чего с ним никогда не случается. Присмотревшись ко мне ближе, он сказал, что у меня нет школы, и что хотя я на прекрасной дороге, но могу с нее сбиться; — что после его смерти, или если он совсем перестанет играть, не останется больше представителей высокой фортепьянной школы; — что я не смогу, если бы даже и хотел, создать новой школы, не овладев старой [...].

Если бы ты был тут, ты сам сказал бы: учись, хлопче, пока есть время. Но многие мне этого не советуют, уверяя, что я так же хорошо играю, как он, а что он это делает из тщеславия, чтобы потом называть меня своим учеником и т. д., и т. д. Все это глупая болтовня. Нужно знать, что насколько все уважают талант Калькбреннера, настолько не терпят его особы, потому что он не панибратствует, как водится, со всяким дураком, и, право, в нем есть что-то высшее над всеми, кого я слышал».

В биографиях Шопена не раз говорилось, что Калькбреннер, представитель «старой школы» фортепьянной игры, не мог оказать сколько-нибудь существенной помощи Шопену, проложившему новые пути в пианистическом искусстве. Говорилось также, что Шопена могло увлечь лишь техническое совершенство игры Калькбреннера.

Думается, что эта точка зрения несколько односторонняя. Правда, можно с уверенностью сказать, что превосходство Калькбреннера над остальными парижскими пианистами не было столь безусловным, как это представлялось тогда Шопену. С другой стороны, было бы ошибкой объяснять только юноше-

ской восторженностью ту высокую оценку, которую дал Шопен Калькбреннеру. Трезвый ум никогда не изменял Шопену. Письма из Парижа убеждают, что при всем увлечении парижской музыкальной жизнью Шопен не терял присущего ему острого критицизма. В частности, он ясно видел засилье виртуозов на парижских эстрадах. С обычным для него живым и несколько колким юмором Шопен пишет в цитированном письме: «Я не знаю также, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, как не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и виртуозов, чем здесь». Ни пианистов «старой школы» Калькбреннера и Герца, ни своего будущего друга Ф. Гиллера, ни юного, в ту пору еще далекого от творческой зрелости Листа Шопен не смешивает с легионом «ослов и виртуозов».

Что же представлял собой Калькбреннер? А. Мармонтель пишет: «Фортепьяно под его пальцами приобретало чудесную звучность, никогда не резкую, так как он не стремился к эффектам звуковой силы. Его игра, плавная, выдержанная, стройная, идеально ровная, больше очаровывала, чем поражала; и, наконец, безупречная отчетливость в наиболее сложных пассажах, несравненная искусность левой руки делали Калькбреннера виртуозом высокого ранга. Добавим, что совершенная независимость пальцев, отсутствие движений всей рукой, столь частых в наше время, малейших движений головы и корпуса, превосходная посадка, — совокупность всех этих качеств и ряд других, забытых нами, оставляли слушателя во власти наслаждения слушать, не отвлекаясь утомительной гимнастикой пианиста. Манере фразировки Калькбреннера недоставало, пожалуй, выразительности и общительной теплоты, но стиль всегда оставался благородным, чистым и высокой школы»¹.

Авторитетное свидетельство о Калькбреннере-педагоге оставил К. Сен-Санс. Говоря о системе, применявшейся Калькбреннером для развития пальцевой техники, Сен-Санс по существу касается основных черт пианистического искусства и педагогического метода знаменитого французского пианиста.

«Эта система, — пишет Сен-Санс, — превосходна, чтобы подготовить молодого пианиста к исполнению сочинений, написанных для клавесина или старинных фортепьяно, клавиши которых звучали, не требуя усилий. Она неудовлетворительна для современных сочинений и инструментов»².

Сопоставляя эти высказывания с впечатлениями Шопена, мы можем прийти к выводу: Калькбреннера нельзя считать лишь «виртуозом высшего ранга», пианистом с великолепным техническим аппаратом; это был тонкий музыкант, с изящной, умной,

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 88.

² C. Saint-Saëns. Souvenirs d'enfance. «Revue musicale». 15 mars 1912 (цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 89).

элегантной игрой, ставивший перед собой серьезные творческие задачи, и действительно большой мастер. Но его исполнительским идеалом оставалось искусство добетховенских времен (Калькбреннера называли «наследником Клементи»), и игра его не была свободна от академизма и рационализма.

Мы остановились на фигуре Калькбреннера не для того только, чтобы объяснить восторженный отзыв о нем Шопена и дать справедливую оценку бесспорно выдающемуся парижскому музыканту. Мы охарактеризовали игру Калькбреннера, чтобы показать, на каком высоком уровне стояло в Париже пианистическое искусство, когда в столицу Франции приехал Шопен. На концертных эстрадах Парижа выступали не только многочисленные салонно-слащавые или бездумно блестящие пианисты, но и такие крупные мастера, как Герц и Калькбреннер, игра которых вызвала законное восхищение Шопена, такие выдающиеся представители молодого поколения европейских музыкантов, как Лист и Мендельсон.

Не сохранилось, к сожалению, письмо Шопена к родным, где он рассказывает о встречах и беседах с Калькбреннером. Из ответного письма сестры Шопена Людвики можно сделать вывод, что Калькбреннер предлагал Шопену не только бесплатно обучать его, но и помочь в устройстве концертных выступлений — правда, под его, Калькбреннера, «маркой», в качестве его ученика. Шопен, видимо, склонен был принять это предложение, которое сначала привело в восторг его родных — семье скромного варшавского учителя показалось лестным внимание, оказанное Фридерiku парижской знаменитостью.

Настроение родных Шопена решительно изменил Эльснер. Вряд ли он был прав, предполагая, что Калькбреннером руководили соображения, далекие от действительного желания помочь молодому музыканту, что занятия с Шопеном он хотел использовать как своего рода рекламу. Но он был прав в другом. Излагая брату мысли Эльснера, Людвика пишет: «Всякое подражание не то, что оригинальность. Если ты будешь подражать, то сделаешься неоригинальным, и хотя ты моложе, но твои мысли могут быть лучше, чем у более опытных. [...] По-видимому, Эльснер справедливо утверждает, что для того, чтобы возвыситься, надо превзойти не только своего учителя, но также и своих современников. Можно их превзойти и подражая им, но тогда ты будешь только шагать по их следам; он же настоятельно утверждает, что ты теперь умеешь уже отличить лучшее от хорошего и должен сам себе пробивать дорогу. Твой гений поведет тебя [...].»

О, мой дорогой Фридерик! Бедный ты! Потому что я ведь предвижу, что у тебя будет много неприятностей, если ты решишься отказаться. Но Эльснер предполагает, что ты нам сначала ответишь, не хочет ли Калькбреннер сократить срок, и что

он подразумевает под печатью европейского артиста и под той школой, которая Эльснеру непонятна. Ведь если дело только в исполнении, то ты схватишь и приспособишь к своей методе скорее, чем в три года[...]. Я, мой дорогой, не буду тебе советовать; отдайся своему инстинкту, и ты сам поймешь дело лучше всех. Эльснер думает, что по прочтении его письма ты, может быть, изменишь свое мнение и желание»¹. О том же писал Шопену и сам Эльснер.

Предполагаемые занятия у Калькбреннера тревожили Эльснера и с другой стороны: он опасался, что увлечение фортепьянной игрой и концертными выступлениями может отвлечь Шопена от творчества. А Эльснер ясно понимал, что прежде всего в своих произведениях его ученик — как ни изумительно его пианистическое дарование — проявит ту «национальную самобытность, которая, наряду с возвышенными мыслями, является его оригинальной отличительной чертой» (слова Эльснера, приведенные в письме Людвиги Шопен).

Новые друзья Шопена — Лист, Гиллер и Мендельсон — тоже считали, что ему незачем брать уроки у знаменитого парижского пианиста. «Вы играете лучше, чем он», — говорил Шопену Мендельсон.

Последовал ли Шопен советам родных и Эльснера, а также парижских друзей, или же он сам пришел к тому же выводу, но занятия у Калькбреннера вскоре прекратились. Видимо, Калькбреннер понял, что Шопен не нуждался в трехлетнем курсе обучения. И отказ Шопена от дальнейших занятий не повлиял на его дружеские отношения с прославленным парижским пианистом, которому он посвятил свой концерт e-moll op. 11. Среди сочинений Калькбреннера мы находим «Блестящие вариации на мазурку Шопена» (тема вариаций — мазурка op. 7 № 1). В программы своих выступлений Калькбреннер нередко включал и произведения Шопена.

Ни в творчестве, ни в исполнительском искусстве Шопен и не мог бы поддаться воздействиям чуждых ему художественных тенденций. «У меня есть настолько смысла, чтобы не стать копией Калькбреннера, — писал он Эльснеру. — Ничто не будет в силах уничтожить, быть может, слишком смелое стремление создать себе новый мир, и если я буду работать, то для того, чтобы крепче встать на ноги» (14. XII. 1831).

Есть основания считать, что юношески восторженное отношение к Калькбреннеру впоследствии сменилось у Шопена иным, более критическим. Лист пишет в своей книге о Шопене: «Ему [Шопену] не нравились ноктюрны Фильда, сонаты Дуссека, Шу-

¹ Письмо Людвиги Шопен к Фр. Шопену от 27 ноября 1831 года (цит. по книге: Шопен. Письма, в переводе А. А. Гольденвейзер, стр. 144, 146, 147).

мана, виртуозность и декоративная экспрессия Калькбреннера»¹. Впрочем, возможно, что в этом замечании выражены взгляды не столько Шопена, сколько самого Листа. Известно, что ноктюрны Филда Шопен охотно давал играть своим ученикам. Вряд ли он стал бы это делать, если бы они ему просто «не нравились». Легко представить себе, что и критическая характеристика Калькбреннера («шумная виртуозность и декоративная экспрессия») принадлежит больше Листу, чем Шопену.

Понятно, что приехавшего в Париж Шопена, который рассчитывал составить себе имя прежде всего в качестве концертирующего артиста, больше всего привлекали выступления парижских пианистов. Но едва ли не с таким же интересом он посещает симфонические концерты и особенно оперные спектакли.

На парижских оперных сценах выступают, в год приезда Шопена в Париж, такие замечательные мастера, как Лаблаш, Рубини, Паста, Малибран, Шредер-Девриент, Нурри. «Только здесь можно узнать, что такое пение», — восторженно пишет Шопен Эльснеру. Подробно описывает Шопен свои впечатления от парижской оперы в цитированном уже письме к Войцеховскому. «Я тебе до сих пор еще ничего не написал об опере. Я еще никогда не слышал такого «Цирюльника», как на прошлой неделе с Лаблашем, Рубини и Малибран-Гарсиа. Никогда не слышал такого «Отелло», как в исполнении Рубини, Паста и Лаблаша; «Итальянки»², как в исполнении Рубини, Лаблаша и m-me Raimbeaux. [...] Ты не представляешь себе, что такое Лаблаш! Паста, говорят, потеряла голос, но я еще не встречал ничего более возвышенного. Малибран поражает своим чудесным голосом и поет как никто! Чудо! Чудо! Рубини превосходный тенор, поет настоящим голосом, а не фальцетом, порой по 2 часа делает рулады (но иногда слишком долго сочиняет узоры, усиленно тремолирует и, кроме того, без конца делает трели, что ему, однако, приносит самые шумные аплодисменты). Его mezzo voce несравненно [...].

Если была когда-нибудь в театре роскошь, то не знаю, доходила ли она до такой степени пышности, как в «Роберте-Дьяволе», новенькой 5-актной опере Мейербера, который написал «Сгосиато». Это шедевр новой школы, где хоры чертей сопровождаютя тубами, где мертвые встают из могил, но не так, как в «Шарлатане»³, а группами по 50—60 человек, где на сцене диорама, где в конце — *interieur* храма и весь храм на рождество или пасху, сияющий огнями, с монахами и всей публикой на лавках, с каминой и, что еще замечательнее, — с органом,

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 263.

² «Севильский цирюльник», «Отелло», «Итальянка в Алжире» — оперы Россини.

³ Опера Курпиньского, с успехом шедшая в Варшаве.

звуки которого на сцене чаруют и изумляют и едва ли не покрывают весь оркестр [...].

Цинти-Даморо тоже поет как нельзя лучше — я предпочитаю ее пение пению Малибран. Малибран изумляет, Цинти восхищает — хроматические гаммы она лучше исполняет, чем прославленный Тюлон на флейте. Невозможно иметь голос лучше выработанный, и это ей так мало стоит, что кажется, будто она дышит на публику. Нурри, французский тенор, поражает своим чувством. А Шолле в *Oréga comique* [...] первый здесь любовник, *seducteur*¹, дразнящий, чудный гений с настоящим романтическим голосом. Он создал свою собственную манеру» (12. XII. 1831).

Восторженность не помешала Шопену отметить, не без обычной его иронии, слабые стороны исполнения парижского кумира Рубини. Чрезвычайно характерно для Шопена, что он порицает Рубини за пристрастие к дешевым, рассчитанным на чисто внешний успех у публики эффектам. Вспомним, что тот же дефект в пении Рубини отмечал Глинка. Оба — и Глинка, и Шопен — по существу, упрекали знаменитого итальянского артиста в отступлении от художественной правды, в недостатке простоты, естественности исполнения.

*

Посещая концерты парижских знаменитостей, Шопен, естественно, думает и о собственном артистическом выступлении. Молодому, не имеющему громкого имени артисту устроить концерт в Париже было нелегко. Помог ему влиятельный Калькбреннер, а также Л. Норблин — сын польского художника, известный виолончелист, профессор консерватории и солист Большой оперы. Шопен с ним подружился, хотя был моложе Норблина почти на тридцать лет. Норблин и Шопен имели, по словам Гезика, то общее, что, «несмотря на свои французские фамилии, были пламенными поляками. Ничто их так не раздражало, как если кто-нибудь по неосведомленности, исходя только из фамилий и безукоризненного знания французского языка, принимал их за французов»².

Шопен дал концерт принятого в те времена типа «академии», с участием нескольких известных артистов и оркестра. Сохранившаяся афиша сообщает, что 15 января 1832 года должен состояться «большой вокальный и инструментальный концерт г. Шопена из Варшавы». Очевидно, чтобы возбудить интерес публики, Калькбреннер специально для этого выступления Шопена написал своеобразное произведение. Это, — читаем мы в афише, — «Большой полонез, предшествуемый интродукцией и

¹ Соблазнитель (франц.).

² Ferdynand Hoëssick. Chopin, t. I, str. 419.

маршем, сочиненный для шести фортепьяно г. Калькбреннером и исполняемый гг. Калькбреннером, Мендельсоном-Бартольди, Гиллером, Осборном, Совиньским и Шопеном». «Один из инструментов, — пишет Шопен об этом произведении, — огромный, предназначается Калькбреннеру, другой — маленький, однострунный [...], предназначен для меня [...], а остальные четыре — сильные, как оркестр» (12. XII. 1831. Войцеховскому).

В январе концерт из-за болезни Калькбреннера не состоялся — Шопен впервые выступил перед парижанами 26 февраля 1832 года. В программу были внесены небольшие изменения (в частности, Мендельсона заменил ученик Калькбреннера Стамати). Кроме названного полонеза Калькбреннера, Шопен играл, с сопровождением оркестра, два своих сочинения: концерт f-молл и «Вариации на тему Моцарта».

«Нам вспоминается, — пишет Лист о парижском дебюте Шопена, — его первое выступление в зале Плейеля, когда аплодисменты, возраставшие с удвоенной силой, казалось, никак не могли полностью выразить наш энтузиазм перед лицом этого таланта, который наряду со счастливыми новшествами в области формы открыл новую эру в развитии поэтического чувства. В противоположность большинству приезжих молодых артистов, он от этого триумфа ни на минуту не испытал головокружения или опьянения. Он принял его без гордости и ложной скромности, совершенно не испытывая ребяческого пустого тщеславия. выставляемого напоказ выскочками»¹.

О признании парижского музыкального мира свидетельствует обстоятельная рецензия авторитетного музыкального критика Фетиса, помещенная в «Revue musicale».

«За исключением некоторых оттенков стиля и особенностей фактуры, музыка пианистов пишется обычно в известных условиях форм, которые можно считать установившимися и которые повторяются беспрестанно в продолжение более чем тридцати лет. Это дефект жанра, и самые искусные наши артисты не сумели избавиться от него свои сочинения. Но этот молодой человек, отдаваясь непосредственным впечатлениям и не беря ни с кого примера, нашел если и не полное обновление фортепьянной музыки, то, во всяком случае, той части ее, обновить которую тщетно пытаются уже давно; он достиг изобилия оригинальных мыслей, нигде прежде не встречавшихся [...].

В концерте, который он дал 26-го числа этого месяца в зале Плейеля, Шопен исполнил свой концерт, вызвавший у аудитории не меньшее удивление, чем удовольствие новизной мелодических мыслей и пассажей, модуляциями и распределением частей. В его мелодиях есть душа, в пассажах воображение и во всем оригинальность».

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 306—307.

Оценивая самым положительным образом дебют Шопена, Фетис все же несколько смущен новаторскими тенденциями молодого польского композитора. «Модуляции слишком роскошны, последование фраз беспорядочно, так что иногда кажется, что слушаешь скорее импровизацию, а не написанную музыку; таковы недостатки, примешивающиеся к уже упомянутым достоинствам. Но эти недостатки надо отнести к возрасту артиста; они исчезнут, когда придет опыт. Если последующие работы Шопена будут соответствовать их началу, можно не сомневаться, что он составит себе блестящую и заслуженную репутацию¹».

Товарищ Шопена по консерватории, польский скрипач, дирижер и композитор А. Орловский, переехавший в Париж, писал на родину после дебюта Шопена: «Наш дорогой Фридерик дал концерт, который принес ему большое имя и мало денег. Убил всех здешних пианистов, весь Париж поражен. Впрочем, ему это предсказывали, когда он только что приехал»².

Следует обратить внимание на замечание Орловского о материальных результатах концерта. Начиная хлопоты о его устройстве, Шопен думал не только о том, чтобы познакомить со своей музыкой парижан, но и о материальной обеспеченности; между тем деньги, которые принес концерт, быстро иссякли. Хорошо оплачиваемых уроков Шопен не имел, да и не мог, как будто, на них рассчитывать в переполненном виртуозами-пианистами Париже. Парижские издатели, как и их венские коллеги, не отказывались издавать сочинения Шопена, но тоже без оплаты. Приходилось по-прежнему жить на средства семьи, и это, конечно, очень тяготило Шопена. Орловский пишет в Варшаву о его подавленном настроении, добавляя: «Не говорите его родным; они будут очень огорчены». Шопен строит различные планы — вплоть до переезда в Америку. От этого шага его отговаривают и родные, и парижские друзья — в их числе Лист и Гиллер.

Решительное изменение материального положения Шопена наступает в том же 1832 году. М. Карасовский рассказывает о встрече Шопена с его соотечественником князем Валентином Радзивиллом, который привел Шопена на вечер к банкиру Ротшильду, где собралась парижская знать. На этом вечере Шопен, по словам Карасовского, «играл и импровизировал, как никогда раньше»³. Слушатели пришли в восторг, и Шопен получил несколько предложений — давать уроки в «лучших домах» французской столицы.

Рассказ этот широко известен; тем не менее признать его достоверным трудно. Это одна из тех «легенд», от которых до

¹ Цит. по книге: Edouard Canche. Frédéric Chopin. p. 99—100.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 446.

³ M. Karasowski. Fryderyk Chopin, t. II, str. 40.

сих пор не полностью освобождена биография Шопена. Карасовский собирал сведения о жизни своего великого соотечественника от людей, хорошо его знавших. В этом бесспорная ценность работы Карасовского. Однако давно установлено, что он без строгого критического отбора включал в свою книгу сообщаемые ему сведения. Самые серьезные сомнения вызывает и приведенный рассказ. Уже Никс сомневался в его достоверности. Лист, Франкомм и Гиллер, к которым Никс обращался, сообщили ему, что подобный случай им неизвестен¹. Конечно, вполне вероятно, что Шопен, посещавший дома парижских аристократов, действительно играл в салоне Ротшильда. Однако в одном из писем Шопена мы находим несколько строк, явно опровергающих версию Карасовского. В январе 1833 года Шопен пишет другу детства Дзевановскому: «Ученики консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты, берут у меня уроки — мое имя ставится рядом с Фильдом. Коротко говоря, если бы я был еще глупее, чем я есть, то вообразил бы, что достиг вершины своей карьеры».

«Законченные артисты», ученики Мошелеса и Калькбреннера, пришли заниматься к Шопену, конечно, не через салон Ротшильда. Их привлекла к Шопену его репутация первоклассного пианиста, которого они могли слышать в концерте или в домах парижских артистов. Есть сведения, что молодых пианистов направлял к Шопену тот же Калькбреннер. В конце 1913 года восьмидесятирехлетний пианист Перю, в юности учившийся у Шопена, дал концерт в Париже. После концерта Перю поделился с аудиторией воспоминаниями о своем учителе. Говоря о материальных затруднениях Шопена в первые месяцы парижской жизни, Перю сказал: «Калькбреннер стал усиленно всюду рекомендовать его как превосходного учителя музыки. Особенно хорошо платили ему жившие в Париже русские»². Таким образом, достичь положения видного фортепьянного педагога помогли Шопену прежде всего друзья-музыканты, убеждавшие его не покидать Париж.

Чтобы не возвращаться в дальнейшем к вопросу о материальном положении Шопена в годы парижской жизни, скажем еще несколько слов об оплате его артистического труда. Некоторые биографы Шопена склонны не без умиления говорить о «двадцатифранковых» уроках³ и высокой оплате изданий его

¹ См. F. Niecks. Chopin als Mensch und als Musiker. Leipzig, 1890. Bd. I, S. 255.

² «Воспоминания о Шопене». «Русская музыкальная газета», 1914, № 3, стр. 73.

³ Получая значительное вознаграждение за уроки в домах парижской аристократии и крупной буржуазии, Шопен охотно занимался за самую скромную плату или совсем бесплатно с даровитыми учениками из небогатых семей (см. Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 452).

сочинений. Действительно, когда к Шопену пришла слава, издатели готовы были вырвать друг у друга каждое его новое произведение. Но, чтобы внести ясность в отношения Шопена с издателями, сопоставим несколько цифр и фактов. За тетрадь гениальнейших прелюдий, где каждая из двадцати четырех пьес — бесценная жемчужина искусства, французский издатель Шопена Плейель заплатил ему две тысячи франков (приблизительно восемьсот тогдашних русских рублей серебром). Между тем Шопен продавал свои сочинения «на вечные времена», как говорится в его расписках. Издатели могли их выпускать любыми тиражами и без ограничения срока! В результате издатели шопеновских произведений нажили на них целые состояния, тогда как автор их последние месяцы жизни находился на грани нищеты. Вспомнив все это, можно прийти лишь к одному выводу: издатели Шопена беспощадно эксплуатировали его труд. Шопен это отлично понимал. «Он меня обожает, потому что *грабит*», — пишет Шопен об издателе Шлезингере. В самом деле, величайшего композитора Западной Европы, жившего в центре западноевропейской культуры, не обеспечивала его творческая деятельность. Шопену приходилось по пяти, а иногда и по семи часов в день давать уроки. А ведь пять часов занятий музыкой — это пять часов интенсивнейшей утомительной и нервной работы, отнимавшей силы у Шопена от прямого его дела — творчества.

«Ты знаешь, как легко я завожу знакомства», — говорит Шопен в одном из писем. Действительно, читая биографии Шопена, нельзя не поразиться обилию имен, называемых в качестве его знакомых. Среди них упоминаются многочисленные фамилии роловой и финансовой знати, постоянно или временно жившей в Париже.

На этом основании некоторые биографы создают ложный образ Шопена, якобы предпочитавшего аристократическое общество всякому иному. Шопен действительно посещал аристократические дома, давал уроки в богатых парижских семьях. Он был частым гостем в отеле Ламбер — доме Чарторьских. Марцелина Чарторьская (жена сына Адама Чарторьского) в течение ряда лет брала уроки у Шопена и считалась одной из лучших его учениц. Из польских аристократических семей, в которых Шопен бывал, называются также Платеры, Браницкие, Комары и другие. Шопен бывал в домах Эстергази, Флао, австрийского посла Аппоньи, английского посла Стюарта. Он посещал вечера графини д'Агу, княгини Бельджойозо, имя которой связано с итальянским национально-освободительным движением, банкира Лео и другие парижские дома, где часто собирались литераторы и артисты.

Однако это перечисление не дает права утверждать, что Шопен посещал преимущественно дома парижской знати. Извест-

но, что круг его польских знакомых в Париже был чрезвычайно обширен. Об этом свидетельствуют очень многие документы, в частности — «вопросник» Листа и ответы на него¹. «С какими польскими семействами он больше всего поддерживал знакомство в Париже?» — спрашивает Лист. «Все польские семейства, жившие в Париже, — читаем мы в ответе, — очень любили его. Он всюду был желанным гостем, начиная от отеля Ламбер и кончая самым скромным жилищем»². Шопен часто встречается с польскими литераторами, жившими в Париже или посещавшими французскую столицу. Вскоре по приезде в Париж, в 1832 году, он знакомится с только что приехавшим во Францию Мицкевичем, который становится одним из ближайших друзей Шопена. Исследователи жизни Шопена говорят о встречах его с Немцевичем, Словацким, а также с Залесским и Витвицким — его варшавскими друзьями. В одном из писем 1832 года (к Л. Набеляку) Залесский упоминает о встрече с Шопеном и Мицкевичем: «...отправился к Мицкевичу, а с Мицкевичем к Шопену, известному пианисту»³. Можно назвать и ряд других поляков и польских семей, с которыми Шопен встречался в Париже; эти встречи происходили, в частности, в польском клубе и польском «Литературном обществе», членом которого Шопен стал вскоре после приезда в Париж. В меру своих скромных возможностей Шопен оказывал материальную поддержку нуждавшимся соотечественникам.

Что касается посещения Шопеном аристократических домов, то здесь нужно учесть очень простое обстоятельство: выступления в аристократических салонах были, в сущности, неизбежны в Париже тридцатых-сороковых годов для каждого артиста. Любопытно свидетельство по этому поводу самого Шопена. Цитированном уже письме к Дзевановскому (1833) он пишет: «Я вошел в лучшее общество, вращаюсь между послами, князьями, министрами и сам даже не знаю, каким чудом это случилось, так как я не искал этого. Но теперь это для меня полезнее всего, так как оттуда исходит так называемый хороший тон. У тебя тотчас же оказывается больший талант, если тебя слышали в английском или австрийском посольстве. Ты тотчас же играешь лучше, если тебе протезировала княгиня Водемон, последняя из древнего рода Montmorency. Она держала в своем доме множество черных и белых собачонок, канареек и попугаев и

¹ Этот «вопросник» Лист послал, задумав написать книгу о Шопене. Людвиге Енджеевич. Почему-то ответы на вопросы Листа (касающиеся жизни Шопена) были даны не Людвигой, а, по-видимому, Джейн Стirling.

² Цит. по книге: Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 28 и 29 (вступительная статья Я. И. Мильштейна).

³ Цит. по статье: Franciszek German. Chopin i Mickiewicz. «Rocznik Chopinowski», t. I, PWM, 1956, str. 230.

кроме того, имела самую забавную обезьяну здешнего большого света, которая на вечерних приемах постоянно кусала других графинь». Ни иронический тон этих строк, ни сравнение графинь с обезьянами не говорят о почтительном отношении молодого Шопена к «большому свету».

Тон письма меняется буквально со следующей же строки, когда начинается рассказ об артистических знакомствах: «Я пользуюсь дружбой и уважением у здешних артистов, хотя живу я тут только год. Доказательством их уважения служит то, что они, даже и имеющие большое имя, посвящают мне свои сочинения, прежде чем я посвящаю им свои. Так, Пиксис посвятил мне свои последние вариации с военным оркестром; кроме того, сочиняют вариации на мои темы: Калькбреннер сварьировал¹ мою мазурку». Здесь звучит уже не ирония, а гордость, пусть несколько наивная для видного артиста, но естественная для юноши.

На тесном общении Шопена с крупнейшими музыкантами необходимо остановиться, говоря о первых годах его парижской жизни.

Вскоре по приезде в Париж Шопен становится «своим человеком» в доме старого Циммермана, профессора консерватории, в свое время известного пианиста, позднее — не менее известного педагога, воспитавшего целое поколение молодых музыкантов. На вечерах Циммермана можно было увидеть и услышать виднейших деятелей культуры. Т. Готье, Дюма, Мюссе читали свои произведения. Лист и Шопен играли свои сочинения и импровизировали; здесь пела Полина Виардо и другие крупнейшие певцы. На одном из вечеров Циммермана Шопен встретил Фердинанда Гиллера; сейчас его имя живет лишь как имя автора инструктивных пьес, а в тридцатые годы он считался крупным композитором и пианистом первого ранга. «Славный Гиллер, юноша с огромным талантом [...], — пишет о нем Шопен, — концерт и симфония которого произвели недавно огромный эффект. Это человек вроде Бетховена, полный поэзии, огня и воодушевления» (12. XII. 1831. Войцеховскому).

Гиллер — один из самых близких друзей молодого Шопена. «Шопен меня любил, — вспоминает Гиллер, — но я должен сознаться, что был в него влюблен. По крайней мере, не знаю, как иначе назвать чувство, которое он во мне вызывал. Его присутствие делало меня счастливым, никогда я не мог наслушаться его досыта; если я его долго не видал, то скучал по нем, утром торопился выйти из квартиры, чтобы повидать его, прежде чем начну свои уроки»².

¹ Шопен не может удержаться от шутки: слово *zwariował* (сварьировал) означает также: сошел с ума.

² Цит. по книге: *Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 413.*

Тогда же — в 1832 году — Шопен знакомится с Мендельсоном, часто посещавшим Париж; при взаимном уважении и симпатии, это знакомство не перешло в тесную дружбу. Гораздо ближе сошелся Шопен с виолончелистом Франкоммом. В числе первых парижских приятелей Шопена биографы называют также гобоиста Бродта, флейтиста Тюлона, пианиста Стамати, виолончелиста Видаля, альтиста Урана. Шопен часто проводит с ними время в кафе Фейдо, где собирались парижские артисты; в конце 1832 года к этой компании молодых музыкантов присоединяется приехавший из Италии Берлиоз.

Шопен дружил также с певцом А. Нурри, пианистом Ш. Альканом и с рядом других парижских музыкантов. В числе литературных друзей Шопена можно назвать поэтов А. де Виньи, Т. Готье, Г. Гейне, журналиста Ж. Жанэна, критика и драматурга Э. Легувэ. И этот перечень далеко не полон.

Говоря о друзьях Шопена, нельзя пройти мимо отношений его с Беллини, которого он впервые встретил в 1833 году. Шопен всегда любил итальянскую оперу, с характерным для нее обилием певучих мелодий. И ему очень нравились оперы Беллини с их действительно обаятельной кантиленой. Огромное впечатление производила на Шопена наиболее романтическая из беллиниевских опер «Норма» и в особенности знаменитая каватина «Casta diva». Увлечение художником перешло в горячую симпатию к человеку; Шопена и Беллини связала тесная дружба, очень скоро оборванная безвременной смертью итальянского композитора (1835).

Особо надо выделить встречу Шопена с Листом. Познакомились они вскоре по приезде Шопена в Париж; быстро возникшая дружба оказалась плодотворной для обоих.

Любопытную характеристику Листа парижских лет дает Гейне. «Что убедительнее всего говорит в пользу Листа, это — полное уважение, с которым даже противники признают его личные достоинства. Он человек с характером взбалмошным, но благородным, бескорыстен и чужд фальши. Крайне замечательно направление его ума; у него большие философские задатки, и еще больше, чем интересы его искусства, привлекают его исследования различных школ, занятых разрешением великих, небо и землю обнимающих вопросов.[...] Что такая беспокойная голова, в которой нужды и доктрины нашего времени вечно создают сумбур, которая чувствует потребность заботиться обо всех нуждах человечества и рада совать нос во все горшки, где господь бог варит будущее, что Франц Лист не может быть спокойным пианистом для мирных граждан и уютных ночных колпаков, — это понятно само собой»¹.

¹ Г. Гейне. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 368—369.

Характеристика Гейне относится ко второй половине тридцатых годов. А в начале тридцатых годов Лист — еще совсем юноша (на полтора года моложе Шопена), при всей проявившейся уже гениальности, далекий от зрелости. Различие в этом смысле между Листом и Шопеном особенно ясно в сфере творчества. Лист к моменту их встречи создал еще очень мало, а Шопен, как мы знаем, уже написал ряд произведений, которые принадлежат к высшим достижениям музыкального искусства.

Очевидно, молодой Шопен и в области пианизма был намного зрелее Листа. Мы уже знаем, что Шопен сначала не выделяет юного Листа из среды других виднейших парижских пианистов. «Шопен теперь первый среди пианистов. Его игра доставляет нам столько же неожиданного, как и смычок Паганини»¹. Мендельсон писал это в 1834 году, когда Лист несомненно вырос, по сравнению с 1832 годом; и все же в глазах Мендельсона Шопен не имел тогда равных среди пианистов. Игра и произведения Шопена настолько поразили Листа, что он, по рассказу Гиллера, на некоторое время исчез с артистического горизонта; Гиллер не сомневается, что цель этого уединения — усвоить то новое, что внес в фортепьянную игру Шопен.

Встреча с Шопеном, видимо, явилась поворотным пунктом в эволюции листовского пианизма. Отсюда следует ясный и очень важный вывод: основы нового пианистического стиля, обычно называемого *романтическим*, были заложены прежде всего Шопеном. Его игра открыла западноевропейским музыкантам неизвестные до того средства исполнительской экспрессии и богатства фортепьянной звучности. Об игре Шопена нам придется говорить во второй части настоящей книги. Но здесь же подчеркнем, что исполнительский стиль Шопена, воспринявший все лучшее в западноевропейском пианизме, опирался вместе с тем на традиции славянского пианистического искусства. Вспомним еще раз, что Шопен — ученик чеха Живного, что в Варшаве он слышал Марию Шимановскую и других польских артистов.

Говоря о значении шопеновского пианизма, мы, конечно, не забываем общепризнанного исторического значения пианистического искусства Листа. Творчески восприняв многие черты шопеновской исполнительской манеры, Лист создал свой, не уступающий ей по яркости пианистический стиль. Современники, не прошедшие мимо творческого родства двух величайших пианистов эпохи, гораздо чаще отмечали глубокие различия в их исполнительском искусстве. Не раз встречавшая Шопена и Листа соотечественница польского композитора Эмилия Гофман рассказывает: «Первый раз я увидела Шопена на каком-то приеме у Платеров. Шопен был там вместе с Листом, с которым они дружили, хотя искренность их дружбы иногда вызывала сомне-

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 129.

ния [...]. Характерно, например, что если они бывали где-нибудь вместе, то никогда не случалось, чтобы играли оба; если играл Лист, то не играл Шопен, а если играл Шопен, то не было такой силы, которая заставила бы Листа сесть за фортепьяно. Оба избегали сравнения, так как, хотя они и дополняли друг друга, но Лист затмевал Шопена силой и блеском, Шопен же Листа — несказанной поэтичностью»¹.

Эти строки не дают, конечно, сколько-нибудь полного представления об игре Листа и Шопена, но основное различие между их исполнительскими стилями подмечено верно. Однако автор воспоминаний, безусловно, ошибается, утверждая, что Лист и Шопен никогда не играли один после другого. Если бы они действительно до такой степени «избегали сравнения», то не стали бы публично выступать вместе. Между тем имеются сведения о неоднократных совместных выступлениях Листа и Шопена в парижских концертах. В 1833 году Лист и Шопен в концерте братьев Герц играют вместе с ними ансамбль для двух фортепьяно (в восемь рук). В том же 1833 году Лист и Шопен вместе с Гиллером исполняют *Аллего* из концерта Баха для трех роялей. В следующем году Шопен и Лист играют дуэт Мошелеса в четыре руки и фантазию-дуэт Листа для двух фортепьяно на тему одной из песен Мендельсона². «*Gazette musicale*» в связи с этим выступлением называет Шопена и Листа «величайшими пианистами эпохи». Газета упоминает также об «энтузиастическом приеме» великих пианистов собравшейся публикой. В 1835 году в концерте, который организовал Шопен в пользу польских эмигрантов, опять-таки участвуют оба претендента на «первенство мира» в пианистическом искусстве. Шопен играл свой концерт *e-moll* и вместе с Листом дуэт Гиллера для двух фортепьяно; Лист выступил в этом концерте и в качестве солиста. Весной 1836 года Шопен участвует в концерте Листа: Лист играл в этот вечер этюды Шопена, а Шопен вместе с Листом исполнил заключительный номер программы, блестящий «Вальс в 4 руки» Листа.

Все это явно опровергает утверждение Эмили Гофман. Надо сказать, что Эмилия Гофман отнюдь не одинока, считая, что Лист и Шопен чувствовали себя непримиримыми соперниками в фортепьянной игре. Это тоже одна из тех легенд, которых так много в биографиях и Листа, и Шопена. Если и было между ними товарищеское соперничество, то оно не исключало открытого творческого соревнования в парижских концертах. Можно с уверенностью утверждать, что в первой половине и середине тридцатых годов Шопена связывала с Листом настоящая дружба; это тем более естественно, что Лист с самого пер-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I, str. 416.

² Произведение это, по-видимому, не сохранилось.

вого знакомства с сочинениями Шопена стал их искренним и горячим почитателем, энергичным пропагандистом и лучшим, наряду с автором, исполнителем¹.

Помимо многочисленных воспоминаний современников, мы располагаем любопытным, хотя и крайне лаконичным свидетельством самого Шопена об изумительном истолковании его произведений молодым Листом. «Я пишу Вам и не знаю, что марают мое перо, так как сейчас Лист играет мои этюды и уносит меня далеко за пределы моих честных намерений. Я хотел бы украсть у него манеру исполнять мои собственные этюды» (20. VI. 1833. Ф. Гиллеру).

Если Лист сразу оценил шопеновскую музыку, то Шопена произведения молодого Листа, далекие от зрелости, видимо, мало заинтересовали. Как известно, Лист в молодости не избегал соблазнов виртуозности; в его ранних произведениях немало виртуозной «фортепьянной мишуры». Шопену эта внешне эффектная «фортепьянная инструментовка», с обилием бравурных пассажей, октав, аккордов, была чужда. Попытки Листа «украшать» подобным образом шопеновские сочинения встречали решительный протест их автора. Было бы несправедливостью не сказать здесь же, что в зрелые годы Лист не допускал таких «вольностей» и исполнял Шопена, благоговейно сохраняя текст, тщательно соблюдая художественные намерения и глубоко раскрывая творческие замыслы своего гениального друга.

Совместными с Листом выступлениями, о которых говорилось, не исчерпывается концертная деятельность Шопена в первой половине тридцатых годов. За это время он неоднократно появляется на эстраде — всегда в концертах со смешанными программами. Известно, например, что в мае 1832 года Шопен принял участие в благотворительном концерте, исполнив первую часть своего f-moll'ного концерта; в конце 1834 года он играл в концерте Берлиоза *Larghetto* из своего концерта e-moll; весной 1835 года он участвует вместе с группой пианистов (Гиллер, братья Герц, Осборн, Стамати) в «последнем концерте сезона».

Учитывая, что упомянутые концерты (точный перечень известных² выступлений Шопена не намного увеличил бы их число) приходится на целое четырехлетие, трудно считать арти-

¹ Впоследствии, в конце тридцатых — начале сороковых годов, в отношениях между Листом и Шопеном наступило заметное охлаждение. Причины его недостаточно ясны. Можно считать установленным, однако, что немаловажную роль здесь сыграла взаимная недоброжелательность Жорж Санд и графини д'Агу (писательница, выступавшая под псевдонимом *Даниэль Стерни*; в течение ряда лет — спутница жизни Листа).

² Нельзя утверждать, что ни одно выступление Шопена не осталось неизвестным; однако большая часть их, видимо, попала в «поле зрения» биографов, так как выступления Шопена отмечались не только французской, но и польской прессой.

стическую деятельность великого пианиста интенсивной, тем более, что, в отличие от Листа, он многие годы играл только в Париже.

По воспоминаниям друзей и по другим документам мы можем представить себе облик Шопена в первой половине и середине тридцатых годов.

Когда материальное положение Шопена укрепилось, он поселился уже не в скромной комнатке на пятом этаже, а в хорошей квартире (на Шоссе д'Антен), вместе со своим другом доктором А. Гофманом. После отъезда в 1834 году Гофмана из Парижа его место занял только что приехавший во Францию еще более близкий друг Шопена, тоже врач, упоминавшийся уже Я. Матушиньский, который прожил у Шопена несколько лет.

Первые годы жизни в Париже — счастливое для Шопена время. Состояние его здоровья, всегда беспокоившее близких, не вызывает теперь опасений. Правда, на парижских знакомых он производит впечатление скорее хрупкого, чем крепкого молодого человека. Но сам Шопен чувствует себя бодрым, полным сил. Осенью 1833 года, после летнего отдыха, проведенного в Кото, в Турени, у Франкомма, Шопен пишет Франкомму: «Скажи, дитя мое, всему дому в Кото, что я никогда не забуду своего пребывания в Турени, что столь большая доброта вызывает вечную благодарность. — Находят, что я пополнел, хорошо выгляжу; чувствую себя восхитительно благодаря соседкам за обедом, которые окружали меня поистине материнскими заботами» (14—18. IX. 1833).

Ян Матушиньский в письме к брату говорит о впечатлении, которое произвел на него Шопен: «Мы были счастливы увидеться снова после пятилетней разлуки. Он пополнел, и я едва узнал его»¹.

Несколько живых и теплых строк, воссоздающих облик молодого Шопена, мы находим в воспоминаниях Гиллера. «Некоторый элемент жалости, несомненно, соединялся с привязанностью у людей, которые находились с ним в более или менее близких отношениях. Уже одна хрупкость организма и слабое здоровье заставляли обращаться с ним осторожно. Это бледное лицо и хрупкость фигуры вызывали чувство, которое испытывает заботливый собиратель венецианского хрусталя или саксонского фарфора. Его движения были полны природного обаяния и пленительной гибкости. Голос приятный и звучный. Языки, французский и немецкий, на которых мы разговаривали попеременно, он, правда, понимал в самых тонких нюансах, но не говорил на них вполне свободно, скорее подыскивая, чем находя выражения для своих замечаний и острых наблюдений. А ког-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoessick. Chopin, t. I, str. 511.

да, разговаривая по-немецки, он по моей улыбке угадывал, что я его понял, он всегда говорил в таких случаях: ты понимаешь, что я хотел сказать».

Как и в Варшаве, Шопен охотно забавлял парижских друзей и знакомых своими «полишинелями» — сатирическими сценками-портретами. «Обычно он бывал весел, — пишет Лист, — его сатирический ум мгновенно схватывал смешное, и не только на поверхности, где оно заметно всем, но и гораздо глубже. Он был неистощимо изобретателен в юмористической пантомиме. Он часто забавлялся, изображая в своих комических импровизациях манеру игры некоторых виртуозов, имитировал их жесты, выражение лица с таким талантом, что казалось — видишь перед собой оригинал [...]. Его веселость была тем привлекательнее, что он всегда держался в пределах хорошего вкуса»¹.

По воспоминаниям друзей, Шопен умел без переодеваний, без всяких актерских приспособлений настолько изменить лицо, осанку, походку, что даже самые близкие знакомые его не узнавали.

Бальзак в повести «Деловой человек» говорит об одном из своих персонажей, что он был одарен «тем же талантом копировать людей, каким в высокой степени обладал пианист Шопен»². Известные французские актеры Бокаж и Дорваль утверждали, что они не встречали такого яркого комического таланта, какой имел Шопен. В числе «полишинелей» Шопена упоминаются сатирические «портреты» знатного английского путешественника, австрийского императора, прусского короля и русского императора. Один из мемуаристов замечает, что Шопена ожидали бы серьезные неприятности, если бы он вздумал показать «портрет» австрийского императора в Вене.

О степени правдоподобия, которого достигал Шопен, изображая своих знакомых, можно судить по следующим двум рассказам.

Когда в Париж приехал товарищ Шопена композитор Новаковский, он обратился к Шопену с просьбой познакомить его с несколькими парижскими музыкантами и прежде всего — с Листом и Пиксисом. «В этом нет надобности, — ответил Шопен, — сейчас я покажу тебе их обоих». Сев за фортепьяно, Шопен изобразил играющего Листа, с его мимикой и жестикულიацией, а затем Пиксиса. На следующий день Шопен и Новаковский были в театре. Шопен на время покинул Новаковского, чтобы поговорить со знакомыми. Новаковский, разглядывая театр, вдруг увидел в одной из ближайших лож Шопена, который, как и накануне... изображал Пиксиса! Считая такую буффонаду совершенно неуместной, Новаковский подошел к Шопену и сердито

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 247—248.

² Оноре Бальзак. Собрание сочинений, т. 8, стр. 427.

сказал: «Ну, довольно устраивать эти комедии!». И тогда только он обнаружил, что... перед ним стоит совершенно незнакомый человек. Это был сам Пиксис. В то же мгновение Новаковский увидел Шопена, который весело смеялся, наблюдая эту сцену.

Этот случай свидетельствует о мимическом даре Шопена. Другой случай показывает, что с неменьшим искусством Шопен умел имитировать голос и манеру говорить. Однажды Шопен зашел по какому-то делу к одной из своих польских знакомых А. Воловской. Это было в утренние часы, Воловская оказалась еще не одетой, и горничная, сообщив о приходе Шопена, предложила ему подождать в гостиной, рядом с которой, за тонкой стеной, находилась комната хозяйки. Вскоре Воловская услышала в гостиной голоса; прислушавшись, она убедилась, что Шопен разговаривает с женой Адама Чарторьского. Польщенная неожиданным визитом знатнейшей из польских эмигранток и сконфуженная тем, что заставляет ждать старую женщину, Воловская поспешила одеться. Однако к ее удивлению Чарторьской в гостиной не оказалось: ее голос имитировал Шопен!¹

Шопен всегда любил общество. В первые годы своей парижской жизни он редкий вечер проводил дома. Друзья Шопена собирались нередко в его квартире. Эти вечера были своего рода музыкально-литературными собраниями. Известен рассказ Листа об одном из таких вечеров. Приведем этот рассказ с некоторыми сокращениями.

«Самые выдающиеся умы Парижа не раз встречались в гостиной Шопена. Правда, встречи эти не представляли собою регулярных собраний артистов, какими рисует их воображение некоторых церемонно-скучающих кругов, — такими они никогда и не были: веселье, пыл, воодушевление не приходят к поэту в точно назначенный час, — и меньше всего, быть может, к подлинному артисту [...].

Шопен не принадлежал определенно ни к тем, кто всегда в ударе, ни к тем, чье благодушное спокойствие придает духу другим, — он обладал тем врожденным даром польского радушия, которое не довольствуется приветливостью в отношении гостя по закону и долгу гостеприимства, а велит забыть себя и все внимание перенести на гостя, на его желания и развлечения. Его любили навещать, испытывая его обаяние и чувствуя себя у него, как дома [...]. Не один из нас, несомненно, ясно помнит тот первый вечер, импровизированный у него, невзирая на его отказ, когда он жил на Шоссе д'Антен. Его квартира, подвергшаяся внезапному вторжению, была освещена только несколькими свечами у плейелевского рояля (который он особенно любил за серебристую, слегка приглушенную звучность и легкое туше).

¹ Об этих случаях см.: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. II, str. 596—598.

Он извлекал из него звуки, подобные звукам одного из тех поэтических инструментов, которые создавали изобретательные старые мастера романтической Германии, применяя хрусталь и воду.

Углы комнаты были погружены в сумрак; она, казалось, теряла очертания и сливалась с мраком безграничного пространства. В полумраке виднелись силуэты мебели, одетой в беловатые чехлы; они казались призраками, явившимися на звуки, их вызвавшие. Свет, сосредоточенный у рояля, падал на паркет, скользил дальше волной, соединялся с огнями камина, где временами выскакивали оранжевые языки пламени, короткие и плотные, точно любопытные гномы, привлеченные звуками родного им говора. Единственный портрет — одного пианиста, друга и почитателя, присутствовавшего здесь на этот раз лично (речь идет о самом Листе. — А. С.), — казалось, был приглашен постоянно слушать приливы и отливы звуков, поющих, грозящих, стонущих, гремящих, шепчущих и замирающих на клавишах инструмента, вблизи которого он был помещен. По знаменательной случайности, поверхность стекла отражала, дублируя в наших глазах, только прекрасный овал лица графини д'Агу, с шелковистыми белокурыми локонами, много раз уже воспроизводившийся кистью художников и только что награвированный для тех, кого пленяет ее изящное перо.

В светлой зоне у рояля сгруппировалось несколько лиц — прославленных знаменитостей. Гейне, этот самый скорбный из юмористов, прислушивался с глубочайшим интересом сородича к тому, что рассказывал Шопен о таинственной стране, часто посещаемой его крылатой фантазией [...]. В описываемый вечер рядом с Гейне сидел Мейербер, по адресу которого давно уже исчерпан весь запас междометий, выражающих восторг. Он, родоначальник циклопических построений в области гармонии, мог часами наслаждаться, вслушиваясь во все детали арабесок, прозрачным кружевом окутывавших импровизации Шопена.

Дальше сидел Адольф Нурри, благородный, страстный и вместе с тем строгий художник [...]. Здесь был также Гиллер; его талант был сродни таланту здешних новаторов, в особенности Мендельсона. Мы часто собирались у него. Он готовил тогда ряд крупных произведений [...]. Эжен Делакруа, Рубенс романтической школы того времени, был изумлен и поглощен видениями, наполнявшими воздух так ощутимо, что чудился их шелест [...].

Среди нас находился престарелый Немцевич — думалось, самый близкий к могиле из присутствующих; в молчании, с хмурой серьезностью и неподвижностью мраморного изваяния, он слушал, казалось, свои собственные «Исторические песни», воссоздававшиеся в драматическом исполнении Шопена [...]. Настоящее становилось для старца иллюзией, а воскресали призра-

ки минувшего — с такой силой оживали они и являлись под пальцами Шопена!

Дальше, отдельно от всех, вырисовывался неподвижный силуэт хмурого и безмолвного Мицкевича. Этот северный Данте, казалось, по-прежнему находил «горькой соль чужбины и крутыми ступени ее лестниц». Тщетно напоминал ему Шопен о «Гражине» и «Валленроде»¹, этот Конрад оставался как бы глух к этим звукам, и лишь одно его присутствие здесь доказывало, что он их понимает [...]. Погрузившись в кресло и опершись рукой на столик, Ж. Санд внимательно слушала, благосклонно покорная власти звуков»².

В исследованиях о Шопене не раз подвергался сомнению этот рассказ Листа. Действительно, есть основания думать, что все названные Листом лица вряд ли могли собраться у Шопена одновременно. В приведенном описании несомненно есть элементы литературного вымысла³. Однако Лист возражал тем, кто сомневался в достоверности описанного им собрания у Шопена. «Что касается моего шопеновского вечера, — писал Лист д'Ортигу, — то я не хочу от него отказываться. Он вовсе не придуман, а действительно имел место, в два приема [...] с персонажами, которых я попытался охарактеризовать по-своему»⁴.

Достоверность листовского описания косвенно подтверждают воспоминания польского виолончелиста, дирижера и композитора Ю. Бжовского. Приехав в Париж в 1836 году, Бжовский, как и другие польские музыканты, посещавшие столицу Франции, обратился к Шопену. Серединой декабря помечена следующая записка Шопена, адресованная Бжовскому: «Сегодня у меня будет несколько лиц, между прочим — госпожа Санд; при этом Лист будет играть, Нури петь. Если Вам это может доставить удовольствие, я жду вас вечером».

Об этом вечере Бжовский рассказывает: «Карточка Шопена (визитная карточка с приведенной запиской. — А. С.) застала меня дома, [...] я очень охотно поспешил на это собрание, весьма для меня привлекательное, так как должны были присутствовать большей частью лица, блистающие в литературе и иску-

¹ «Гражина» и «Конрад Валленрод» — патриотические поэмы Мицкевича.

² Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 210—221.

³ Элемент литературного вымысла и связанная с ним полубеллетристическая манера изложения в книге Листа объясняются в очень большой степени тем, что книгу эту Лист создал в сотрудничестве с Каролиной Витгенштейн. Княгиня Витгенштейн, в конце сороковых годов ставшая самым близким Листу человеком, обладала незаурядным литературным дарованием, но в ее литературной манере очень ясно сказывается свойственная ее натуре экзальтированность. Отсюда, прежде всего, «цветистость» и «растрепанность» литературного стиля книги Листа о Шопене.

⁴ Цит. по книге: Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 51 (вступительная статья Я. И. Мильштейна).

стве. Там были: маркиз Кюстин, Эжен Сю, Лист, Шельхер, Нурри, Пиксис, Берьер, Владимир и Бернард Потоцкие, Альберт [Войцех] Гжимала, доктор Ян Матушиньский. Между ними были только две дамы: Жорж Санд и графиня д'Агу [...]. Лист был довольно высокий, худой, а его бледное лицо, отражавшее его гениальность, обрамляли светлые, густые, длинные, спускающиеся ровными прядями волосы. Движения его были смелые, полные жизни, с его уст сыпались забавные шутки, на всем его облике лежала печать оригинальности [...]. По моей просьбе Шопен предложил Листу сыграть в четыре руки сонату Моцелеса. Сели за фортепьяно: Лист — на *ritmo*, Шопен — на *secondo*. Мое нетерпение граничило с лихорадкой, а когда начали играть, то у меня замерло дыхание от неслыханной беглости Листа, его энергичной фразировки, его умения вдохнуть жизнь в сочинение и в инструмент. Пиксис, который перевертывал ноты игравшим, видимо, разделял мой восторг, так как ежеминутно поглядывал на меня с восхищенным выражением лица. Остальное общество, знавшее величие талантов этих двух пианистов, ограничилось спокойным слушанием и по окончании пьесы выразило им свое восхищение и уважение. После сонаты Шопен предложил гостям мороженое. Затем был подан чай, приготовлением которого занялась графиня, продолжая неприкрытый разговор с другими гостями. Жорж Санд, прикованная к кушетке, не расставалась с сигарой. Свой взгляд она обращала к тому, кто с ней разговаривал, а еще чаще к весело пылавшему огню в камине. После чая несравненный Нурри, отчасти для друга-хозяина, отчасти для собравшегося общества, начал петь. С сопровождением Листа на фортепьяно он исполнил несколько произведений Шуберта, которые он очень любил. [...] В конце все ждали, что будет играть Лист, но он отказался и начал нескончаемый философский спор с Бернардом Потоцким»¹.

Возможно, что этот вечер не был одним из тех, которые послужили основой листовского описания. Но рассказ Бжовского подтверждает, что у Шопена действительно происходили музыкальные собрания (в этом убеждает и переписка Шопена — особенно письма, адресованные ему). В значительной мере совпадает в обоих описаниях и состав гостей Шопена. Любопытно, что Бжовский, с восхищением отзывавшийся об игре Листа, почти не говорит об игре Шопена. Вероятно, это объясняется тем, что Листа он слышал впервые, а Шопена имел возможность слышать раньше. Кроме того, Шопен на этот раз взял на себя, в сущности, скромную роль аккомпаниатора, исполнив вторую партию в четырехручной сонате. Любопытно и замечание о бесконечном философском споре, который затеял Лист. Вспомина-

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 541—544.

ются приведенные уже строки Гейне о молодом Листе, любящем «совать нос во все горшки, где варится будущее».

*

В первой половине тридцатых годов Шопен почти не покидает Парижа, если не считать летних месяцев, которые он проводил большею частью в сельских местностях у друзей и знакомых. По-видимому, в первый раз он выехал за пределы Франции в мае 1834 года, чтобы посетить, вместе с Гиллером, нижнерейнское музыкальное празднество в Аахене. В программу празднества (дирижировал Фердинанд Рис) вошли: одна из ораторий Генделя, симфония «Юпитер» Моцарта и девятая симфония Бетховена.

В Аахене Гиллер и Шопен встретили Мендельсона и вместе с ним отправились в Дюссельдорф. Гиллер рассказывает о вечере, проведенном у директора Академии искусств Шадова. «Там мы встретили нескольких молодых талантливых художников. Разговор вскоре стал оживленным, но Шопен оставался, к сожалению, сдержанным и почти незамеченным. Однако и Мендельсон и я — мы знали, что он возьмет реванш, и эта мысль нас радовала. Наконец фортепьяно было открыто; я начал; Мендельсон продолжает; затем мы просим играть Шопена, в то время, как на нас бросают взгляды сомнения. Но едва он сыграл несколько тактов, как все взоры, и в особенности Шадова, устремились на него. Они никогда не слышали ничего подобного. Они были очарованы и умоляли его продолжать игру»¹.

Шопен давно мечтал увидеться с семьей, но ехать в Варшаву не хотел. Нужно ясно представить себе, что происходило в то время в Польше, чтобы понять мотивы, удерживавшие Шопена от поездки на родину.

После восстания 1830—1831 годов начались жесточайшие репрессии. Тысячи людей были отправлены на каторгу, сосланы в Сибирь, тысячи польских семейств навсегда были оторваны от родных и переселены в отдаленные губернии. Польша потеряла всякие признаки политической самостоятельности. Николай I ликвидировал конституцию 1815 года, уничтожил сейм и отдельную польскую армию. Высшие учебные заведения были закрыты; число средних учебных заведений резко сокращено, причем плата за учение повышена в несколько раз; в результате школьное обучение стало доступным лишь для детей из состоятельных слоев населения.

Царский наместник Паскевич запретил почти все польские журналы. Цензура лишила всякого политического значения немногие уцелевшие журналы и газеты. Не только нельзя было печатать сочинения Мицкевича, Словацкого, Лелевеля и других

¹ Цит. по книге: F. Niecks. Chopin, Bd I, S. 283.

прогрессивных польских авторов, даже упоминание их имен считалось преступлением. Поляки подвергались всевозможным оскорблениям и унижениям со стороны Паскевича и самого Николая. Проезжая через Варшаву, Николай I сказал встретившей его депутации: «Я являюсь здесь уже не как польский король, а как российский император. [...] По отношению к вам можно действовать только силою. Это для вас и на ваши же средства я приказал построить цитадель. Да, она предназначена для вас. Если только будет нужно, я велю сжечь этот город в двадцать четыре часа [...] и будьте уверены, что уж я его отстраивать не стану!..»¹

Понятно поэтому отношение Шопена к предложению, которое сделал ему в 1837 году посол России во Франции граф Поццо ди Борго от имени царского двора. Поццо ди Борго предложил Шопену должность и звание «первого пианиста его величества императора России» (аналогичное звание — придворного пианиста австрийского императора — имел Тальберг). Обращаясь к Шопену с таким предложением, царский двор учитывал не только его европейскую славу; учитывалось и то обстоятельство, что Шопен не принимал участия в восстании 1830—1831 годов и, следовательно, формально не был «бунтовщиком» и даже оставался, с точки зрения николаевских властей, русским подданным. Поццо ди Борго предложил Шопену от имени императорского двора чрезвычайно щедрые условия — высокое постоянное вознаграждение и другие выгоды. Поццо ди Борго не предполагал, что поляк, живущий в Париже, может отклонить очень лестное, с его точки зрения, и безусловно весьма выгодное предложение.

Однако Шопен отказался от предложенного ему звания и связанных с ним материальных благ, ответив царскому послу: «Хотя я не принимал участия в революции 1831 года, так как был еще слишком молод, однако сердцем я был с теми, кто ее делал»². По словам Жорж Санд, Шопен предпочитал «томиться вдали от семьи, которую обожал, чем испытывать страдания видеть свою родину изменившеюся и насильственно измененной»³.

Мечтавший увидеть родных, Шопен предпочел встретиться с ними не в Варшаве. Узнав летом 1835 года, что отец и мать выезжают в Карлсбад (ныне Карловы Вары) для лечения, он, не предупреждая их, выехал туда же. О настроении Шопена можно судить по письму его к сестрам, написанному под впечатлением встречи с родителями.

¹ Цит. по книге: «100 лет борьбы польского народа за свободу», стр. 117.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoerick. Chopin, t. I, str. 554—555. Рассказывая об изложенном эпизоде, Гезик ссылается на сведения, полученные от племянника Шопена, сына его сестры Людвики — А. Енджеевича.

³ Цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, Пгр., 1916, стр. 579.

«Дорогие мои дети! Вы получаете первое письмо, написанное папой и мной. Наша радость неопишима! Обнимаемся и целуемся — и что можно еще? Жаль только, что мы не все вместе [...]. Как было бы чудесно! Как, однако, господь бог милостив к нам! То, что я пишу, беспорядочно, но нынче лучше ни о чем другом не думать: наслаждаться счастьем, до которого дожил! Нынче у меня только это. Те же родители, все те же, только немножко постарели. Мы вместе выходим, ведем мамочку под руку, говорим о вас [...]. Все те же привычки, те же движения, среди которых я вырос, та же рука, которую я так давно не целовал [...]. От радости я задушу вас вместе с зятьями, самые мои дорогие существа на этом свете» (16. VIII. 1835).

Возвращаясь из Карлсбада в Париж, Шопен встретил в Дрездене семью Водзиньских, хорошо знакомую ему еще в Варшаве; встреча эта имела большое значение в жизни Шопена, и о ней еще придется говорить в дальнейшем.

В Лейпциге Шопен вместе с Мендельсоном посетил известного фортепьянного педагога Фридриха Вика. Чудаковатый старый музыкант, обиженный на Шопена за то, что тот не ему первому сделал визит (!), не вышел к гостю. В доме Вика Шопен встретил его дочь Клару, известную уже пианистку (будущую жену Шумана), и Шумана. Шопена восхитила игра Клары, исполнившей между другими пьесами несколько шопеновских этюдов. Все лейпцигские музыканты, в том числе Шуман и Мендельсон, были поражены по-прежнему высоко одухотворенным и еще более зрелым искусством Шопена. «Уверяю тебя, моя дорогая Фанни, — писал Мендельсон сестре, — [...] его игра меня снова покорила. [...] В его фортепьянной игре есть нечто столь самобытное и мастерское, что его можно назвать совершенным виртуозом. Я испытал величайшее удовольствие, снова встретив этого подлинного музыканта, следующего по пути, который он сам себе проложил, а не одного из полувиртуозов или полуклассиков».

Далее Мендельсон описывает следующую сценку: «Воскресный вечер был поистине забавен. Пока я ему играл мою ораторию, несколько любопытных лейпцигцев пробралось украдкой в комнату, чтобы поглядеть на Шопена. Между первой и второй частью (оратории Мендельсона. — А. С.) он сыграл измененным лейпцигцам свои новые этюды и новый концерт. Потом я продолжал моего «Павла», и можно было подумать, что они присутствуют при разговоре кафра с ирокезом»¹.

*

Говоря о творчестве Шопена, следует поставить вопрос: как отразилась в его искусстве атмосфера парижской жизни? Нет-

¹ «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 407.

сомнения, что общение с выдающимися парижскими музыкантами, многообразные художественные впечатления способствовали росту творческой зрелости Шопена. Но *направление* его деятельности определили не парижские впечатления (если не говорить о таких случайных и малозначительных пьесах, как вариации на тему из «Роберта-Дьявола» Мейербера или вариации на тему из «Людовика» Герольда). Основной творческий итог четырехлетия 1832—1835 годов — значительное количество этюдов, возможно, несколько прелюдий, около десяти мазурок, два полонеза ор. 26; в те же годы написаны некоторые ноктюрны, фантазия-экспромт и несколько сочинений меньшего художественного значения. Все эти произведения и по выбору жанров, и по художественному содержанию развивают те тенденции, которые наметились в творчестве Шопена до приезда его в Париж. Во всех этих произведениях Шопен остается подлинно национальным композитором.

Нужно сказать и о работе Шопена над произведениями, написанными им до переезда во Францию. Некоторые из них он, видимо, не играл не только публично, но и для друзей-музыкантов. Осенью 1836 года Шуман пишет о встрече с Шопеном: «Позавчера [...], как Вы думаете, кто вошел? Шопен. Это была большая радость [...]. Я получил от Шопена новую балладу в g-moll (только что изданную. — А. С.). Она показалась мне гениальной»¹. Шопен и раньше встречался с Шуманом, однако g-moll'ной баллады ему не показывал. Вполне возможно, что и эта баллада, и некоторые другие произведения до переезда в Париж существовали лишь в виде гениальных эскизов; во всяком случае, не подлежит сомнению, что окончательную, вполне удовлетворившую автора форму они приняли после долгой работы над ними.

Мы видим, что во Франции, как и в Польше, Шопен почти целиком отдает свои творческие силы музыке для фортепьяно. Между тем Эльснер, родные Шопена, его друзья поляки настаивали, чтобы он избрал путь оперного композитора. В цитированном уже письме к брату Людвика Шопен передает ему совет Эльснера — не ограничиваться фортепьянными сочинениями: «Эльснер очень желает, чтобы ты прославился своими концертами, но он думает, что не это должно быть целью твоих стремлений, потому что ты — гений. Не одни фортепьянные сочинения, а твои оперы сделают тебя первым». И в другом месте того же письма: «Эльснер хочет [...], чтобы из тебя вышел не только концертный виртуоз, фортепьянный композитор и знаменитый исполнитель; это ведь легче и менее значительно, чем писать оперы. Он же хочет, чтобы ты сделался тем, к чему влечет тебя природа и к чему она тебя предназначила. Твое место между Россини, Моцартом и т. д. Твой гений не должен огра-

¹ «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 420.

ничиваться фортепьяно и концертами; напротив, ты должен себя обессмертить, сочиняя оперы».

Те же мысли Эльснер изложил Шопену и в собственном письме, посланном одновременно с письмом Людвиги. Спустя почти три года, в сентябре 1834 года, Эльснер, в письме к Шопену, вновь возвращается к тому же вопросу: «Все, что я читаю и слышу о нашем Фридерике, наполняет мое сердце радостью; но прости мою искренность, всего этого пока еще мало для меня, который был твоим, недостаточно достойным, но счастливым учителем гармонии и контрапункта и который всегда будет твоим другом и почитателем. Передвигаясь еще *in hac lacrimarum valle*¹, я хотел бы дожидаться оперы твоего сочинения не только ради увеличения твоей славы, но и для той пользы, которую она принесла бы музыкальному искусству вообще, особенно если сюжет ее будет взят из польской истории»².

О том же не раз говорили Шопену его другие польские друзья. Например, Витвицкий писал ему: «Ты безусловно должен стать творцом польской оперы. Я глубоко убежден, что ты сможешь им стать и как польский национальный композитор откроешь для своего таланта безграничное поле деятельности»³. Впоследствии и Мицкевич настаивал, чтобы Шопен написал оперу на польский сюжет⁴.

Нетрудно понять Эльснера, Мицкевича, Витвицкого и других польских друзей Шопена. От кого же они могли ждать создания польской национальной оперы, как не от величайшего музыкального гения Польши? Нужно сказать, однако, что друзья Шопена, справедливо придавая огромное значение опере, недооценивали возможности инструментальной музыки. Следует вспомнить, что в ту пору в фортепьянной музыке господствующее положение занимали композиторы так называемого *виртуозного направления*, которые писали произведения, привлекавшие слушателей эффектностью, блеском, но отнюдь не глубиной содержания. И друзья Шопена, очевидно, опасались, что он станет одним из модных парижских виртуозов, потеряв лицо национального польского композитора.

Шопен лучше, чем его друзья, знал свои возможности. Он ясно понимал, что его «настоящее дело», как сказал он однажды Мицкевичу, — фортепьянная музыка. Шопен ясно понимал также, что, ограничив свое творчество средствами одного инструмента, он не утратит самобытности, что в своих фортепьянных сочинениях он всегда останется подлинно национальным художником.

¹ В этой долине слез; смысл этого латинского выражения: в земной жизни.

² «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 246.

³ Цит. по книге: M. Karłowicz. Niewydane dotychczas pamiątki p. Chopin. Warszawa, 1904, str. 319.

⁴ См. F. Niecks. Chopin, Bd I, S. 287.



ЖОРЖ САНД

В первой половине тридцатых годов к Шопену приходит самое широкое признание; правда, это не означает еще понимания, о чем нам придется говорить несколько позже. Шопен — желанный гость в парижских салонах и самый популярный из фортепьянных педагогов. «Он теперь в моде, — пишет Орловский, — и высший свет скоро будет носить перчатки à la Chopin». Сочинения Шопена охотно принимаются к изданию (теперь уже не бесплатно) и исполняются виднейшими пианистами: Листом, Гиллером, Кларой Вик, Калькбреннером. Из восторженных отзывов печатно приведем лишь один, принадлежащий Гейне: «Шопен [...] может служить примером того, как человек исключительный не довольствуется возможностью соперничать с лучшими представителями своего искусства благодаря техническому совершенству. Шопен не удовлетворяется тем, что мастерству его рук аплодируют другие руки: он стремится к высшим лаврам, его пальцы — только слуги его души, и ей аплодируют люди, которые слушают не только ушами, но и сердцем. Поэтому он любимец тех избранных, которые в музыке ищут высочайших духовных наслаждений [...]. Природа дала ему изящную, стройную, слегка болезненную фигуру, благороднейшее сердце и гений. Да, Шопена следует признать гением в полном значении этого слова; он не только виртуоз, он также и поэт, он может сделать для нас зримой ту поэзию, что живет в его душе; он композитор, и ничто не сравнится с наслаждением, которое он дает нам, садясь за рояль и импровизируя»¹.

Почти у каждого новатора в искусстве находятся противники. Нашлись они и у Шопена. Крайне резкими нападками на Шопена «прославился» немецкий критик Рельштаб. Его отзывы о шопеновской музыке любопытны не только в качестве курь-

¹ Г. Гейне. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 370, 432.

еза; они показывают, насколько новым и смелым был путь, по которому шел Шопен.

«Автор удовлетворяет свой вкус, — пишет Релльштаб, — писать аффективно и выходя из нормы — с гнусным излишеством [...]. У него везде стремление к странности, к необычным звучаниям, к самым ненормальным расположениям аккордов, к наиболее неудобным сочетаниям пальцев [...]. Если бы г-н Шопен показал это сочинение преподавателю, можно надеяться, что тот его разорвал бы и бросил под ноги, что мы и делаем»¹.

Следует сказать, что впоследствии Релльштаб изменил свое мнение о музыке Шопена.

*

К счастливым страницам в жизни Шопена надо отнести его встречу с графиней Дельфиной Потоцкой (с которой он познакомился еще раньше — в Дрездене в 1830 году). Это была незаурядная женщина. К моменту парижской встречи с Шопеном, в 1832 году, ей исполнилось двадцать пять лет. Редкая красавица, она привлекала общее внимание не только внешностью. Умная, талантливая, с разносторонними культурными запросами, Потоцкая хорошо знала литературу, была выдающейся певицей, неплохо играла на фортепьяно. «Ее талант, ее чарующий голос, — пишет Лист, — пленяли Шопена»². О пении Потоцкой говорит (в 1849 году) в своем «Дневнике» Э. Делакруа: «Вечером видел у Шопена волшебницу г-жу Потоцкую. Я слышал ее дважды; никогда еще не встречал я ничего более совершенного...» «...снова увидел у Шопена г-жу Потоцкую. То же восхитительное впечатление от ее голоса. Она пела отрывки ноктюрнов и других фортепьянных вещей Шопена...»³

Современники отмечают привлекательные личные качества Потоцкой — сердечность и веселый нрав. Трудно судить о характере взаимного чувства Шопена и Потоцкой. По-видимому, оно не было глубоким и исчерпало себя безболезненно для обеих сторон. И все же нельзя, рассказывая о Шопене, пройти мимо этой страницы его биографии, так как Потоцкая навсегда осталась его другом. Показательно упоминание о Потоцкой в письме к родным в апреле 1847 года. «Я еще не видел Рыщевскую. Дельфина Потоцкая (вы знаете, как я ее люблю) должна была быть у меня с нею, но несколько дней тому назад она уехала в Ниццу. Перед ее отъездом я у себя дома сыграл ей с Франком-мом свою сонату».

Иная роль принадлежала в жизни Шопена другой его соотечественнице, Марии Водзиньской. Семью Водзиньских Шопен

¹ Цит по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 124.

² Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 309

³ Э. Делакруа. Дневник. М., 1950, стр. 154 и 157.

знал еще в Варшаве. Молодые Водзиньские воспитывались в пансионе Николая Шопена и были, таким образом, друзьями детства Фридерика. Он знал и их сестру Марию, тогда еще девочку. Шопен не терял связей с Водзиньскими, не раз встречался он со своим товарищем Антонием Водзиньским, бывшим в Париже. В 1834 году Шопен получил от Марии Водзиньской подарок: она прислала товарищу детских игр сочиненную ею фортепьянную пьесу. В ответ на это письмо и на приглашение Водзиньских посетить их в Женеве Шопен пишет другому из своих товарищей, Феликсу Водзиньскому: «Если бы я только что не вернулся с Рейна и не имел обязанностей, от которых именно теперь не могу освободиться, я бы тотчас отправился в Женеву, чтобы поблагодарить твою уважаемую мать и принять ее приглашение. Но не судьба—словом, это невозможно. Твоя сестра была так любезна, что прислала мне свое сочинение. Это доставило мне большую радость, и в тот же вечер я импровизировал в одном из здешних салонов на милую тему той Марии, с которой я когда-то бегал по комнатам. А теперь! Je prends la liberté d'envoyer à mon estimable collègue Marie une petite valse, que je viens de publier¹. Пусть он ей доставит хоть сотую долю удовольствия,—с той же шутиливой галантностью продолжает Шопен,—какое я испытал при получении ее вариаций» (18. VI. 1834).

В 1835 году произошла неожиданная встреча с Водзиньскими. В Дрездене, где Шопен провел несколько дней после свидания в Карлсбаде с родными, он встретил Феликса Водзиньского. Узнав от него, что семья Водзиньских в Дрездене, Шопен в тот же вечер навестил старых друзей. Кроме хозяев, он встретил множество гостей, главным образом своих соотечественников, приглашенных, вероятно, «на Шопена».

Мария, которую Шопен видел последний раз пять лет назад одиннадцатилетней девочкой, превратилась в обаятельную девушку. Биографы отмечают даровитость Марии: довольно свободно владевшая фортепьяно, сочинявшая, как уже сказано, небольшие, приятно звучащие пьески, она, кроме того, недурно рисовала и писала красками². На это следует обратить внимание, если вспомнить о выдающейся музыкальной одаренности Гладковской и Потоцкой. Видимо, для Шопена эта сторона духовного облика любимой женщины имела большое значение. Впрочем, Водзиньская, в отличие от Гладковской и Потоцкой, не поднялась в искусстве выше любительства.

¹ Беру на себя смелость послать моему уважаемому коллеге м-ль Марии маленький вальс, только что мной опубликованный (франц.).

² В Краковском Национальном музее хранится копия «Мадонны» Рафаэля ее работы. Акварельный портрет Шопена, работы Водзиньской, производит впечатление несколько ученического, но не бездарного произведения.

Веселую, живую, остроумную, с пылким воображением, с изрядной долей кокетства, обладавшую привлекательной внешностью, шестнадцатилетнюю Марию уже окружали поклонники (назовем одного из них — польского поэта Словацкого, с которым она встречалась в Женеве). Светский флирт занимал Марию, хотя никто из почитателей молодой девушки не мог считать себя выделенным ею.

Шопен много времени проводил у Водзиньских, не заставляя себя упрашивать, играл, забавлял присутствовавших обычными шутками и мимическими сценками (производившими, кажется, большее впечатление, чем его музыка). Долгие беседы с подругой детства у фортепьяно сблизили Шопена с Марией; ему казалось, что он встретил, наконец, ту, с которой навсегда соединит свою жизнь. Никаких объяснений, однако, не произошло: Шопен подарил Марии только что написанный им вальс *As-dur* (опубликованный после смерти Шопена под опусом 69 № 1), получил от нее розу и покинул Дрезден с уверенностью, что его чувство не безответно.

По-видимому, под впечатлением встречи с Марией создан вокторп *Des-dur* op. 27. Нежно-мечтательный, полный изящества и грации этюд *f-moll* (второй в серии op. 25), по имеющимся сведениям, — музыкальный «портрет» Марии Водзиньской.

Взаимное чувство Шопена и Марии, конечно, было замечено в семье Водзиньских. Вероятно обсуждался вопрос о возможном браке Марии и Фридерика. Возможно, что с этим связано посещение отцом Марии, после приезда в Варшаву, Николая Шопена. Как раз в это время до Варшавы дошли слухи о тяжелой болезни и смерти Фридерика.

Шопен заболел в ноябре 1835 года острой формой гриппа с тяжелыми осложнениями; началось кровохарканье — по-видимому, это и было началом серьезного заболевания легочным туберкулезом. На этот раз организм Шопена без труда справился с болезнью, силы его восстановились, и он смог возобновить обычный образ жизни.

Мысль о Марии не покидала Шопена. Узнав, что Водзиньские на лето 1836 года выезжают в Мариенбад (Марианские Лазни), он поехал туда, а затем последовал за ними в Дрезден. И в Мариенбаде, и в Дрездене он ежедневно долгие часы проводил у Водзиньских; взаимное чувство Шопена и Марии ни для кого уже не могло оставаться тайной. В начале сентября, накануне отъезда из Дрездена, Шопен сделал предложение Марии и услышал желанный ответ; однако окончательное решение зависело от ее родителей, медливших с ответом.

Вернувшись в Париж, Шопен очень скоро почувствовал по тону писем Водзиньских — сначала дружески теплых, а затем все более сдержанных и даже холодных, — что надежды его на

брак с Марией вряд ли осуществятся. Мария писала ему редко, обычно постскриптумами на письмах матери; затем прекратились и эти лаконичные приписки. По-видимому, последним он получил короткое письмо Марии с благодарностью за присланные ноты¹. Письмо не датировано, но есть основания отнести его к марту 1837 года.

«Я могу написать Вам всего лишь несколько строк, чтобы поблагодарить Вас за милую тетрадь, которую Вы мне прислали. Я не стану описывать Вам, какую я испытала радость, получив ее, это было бы тщетно. Примите, прошу Вас, уверения в чувстве должной признательности к Вам. Верьте в привязанность к Вам на всю жизнь всей нашей семьи, и в особенности Вашей самой плохой ученицы и друга детства. Прощайте. Мама Вас нежно обнимает. Тереза ежеминутно говорит о своем Шопене. Прощайте. Не забывайте о нас.

Мария»².

Это письмо — прощание, не оставляющее сомнений в значении сказанного. Последнее письмо Шопену от матери Марии, написанное с любезной приветливостью, но без теплоты, датировано маем 1838 года. Шопен не ответил на это письмо, давая понять, что считает переписку с Водзиньски и законченной.

Все писавшие об этом эпизоде жизни Шопена сходятся в одном: инициатива разрыва исходила от родителей Марии. Характеристика, которую дает им Гезик³, ясно освещает их позицию в отношении Шопена: решение порвать с ним продиктовано было в первую очередь сословными предрассудками.

Что касается самой Марии, то это была, судя по воспоминаниям ее сестры, девушка с мягким, уступчивым характером, и она не смогла противопоставить свою волю твердой воле родителей. Очень юный возраст Марии, конечно, помог ей перенести разрыв с любимым человеком. Трудно сказать, впрочем, насколько глубоким было ее чувство к Шопену. В 1840 году она вышла замуж за Ю. Скарбка, сына не раз упоминавшегося графа Ф. Скарбка. Этот союз не мог рассматриваться как «мезальянс» и не вызывал возражений со стороны родителей Марии. Брак оказался, однако, несчастным и был расторгнут. Вторично Мария вышла за поэта и историка Орпишевского. Умерла она в 1896 году, почти на полвека пережив Шопена.

Если не считать немногих намеков в корреспонденции с Водзиньскими, письма Шопена не дают представления о его душевном состоянии после отказа Марии. Легко допустить, что его мысли и чувства нашли отражение в погибшей переписке с род-

¹ Вероятно, четыре мазурки оп. 24.

² «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 421.

³ См. Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 629—630.

ными. Лишь один документ позволяет сделать выводы о значении в жизни Шопена эпизода с Марией Водзиньской. После смерти Шопена среди его бумаг нашли сверток, перевязанный лентой; в нем находились письма Водзиньских и высохшая роза — очевидно, та самая, которую Шопен получил от Марии в обмен на вальс *As-dur*. На свертке рукой Шопена написано: «Мое горе».

Можно предположить, что тяжелое душевное состояние побудило Шопена в июле 1837 года совершить предпринятую как будто без определенной цели поездку в Лондон.

Приехав в Лондон с К. Плейелем¹, Шопен нашел здесь варшавских друзей—Л. Ульриха, Ю. Фонтану и С. Козьмяна, который стал спутником Шопена во время его краткого пребывания в столице Англии. «Здесь Шопен, — писал Козьмян родным, — инкогнито; ни с кем не знакомится, никого не хочет видеть, проводит время только со мной»². Вместе с Козьмяном Шопен посетил Виндзор и Ричмонд, бывал в опере, в концертах. В частности, слушал концерт, сбор с которого предназначался на постройку памятника Бетховену. В программу вошли — девятая симфония, ария из «Фиделио» (в исполнении Шредер-Девриент) и один из фортепьянных концертов, исполненный И. Мошелесом. «Шопен, — записал Мошелес в своем дневнике, — который несколько дней провел в Лондоне, — единственный из приезжих артистов, который не только ни у кого не был, но даже не хотел, чтобы к нему приходили, так как каждый разговор усиливал его страдания»³.

Есть сведения лишь об одном лондонском выступлении Шопена, которое состоялось в домашней обстановке. Плейель посетил вместе с Шопеном своего приятеля и коллегу, известного английского фортепьянного фабриканта Г. Бродвуда. Шопен не хотел раскрывать свое инкогнито и был представлен хозяину и гостям как «господин Фриц». У Бродвуда собралось несколько музыкантов. После обеда начали играть и петь. От Плейеля присутствующие узнали, что «господин Фриц» тоже «бегло играет на фортепьяно». Шопен сначала хотел уклониться от игры, но в конце концов согласился и сел за фортепьяно. Тем самым раскрылось его инкогнито: Бродвуд и его гости единодушно пришли к заключению, что «так играть может только Шопен». О вечере у Бродвуда упоминает Мендельсон в письме к Гиллеру: «Говорят, что Шопен появился здесь внезапно две недели тому назад. Превосходно играл вечером у Бродвуда и снова ис-

¹ Камила Плейель — парижский пианист, композитор, музыкальный издатель и владелец фортепьянной фабрики. Один из издателей произведений Шопена.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 549.

³ См. там же, стр. 550.

чез. Кажется, он очень болен»¹. Несколькими месяцами позже об этом вечере вспомнил один из английских музыкальных критиков, слышавший Шопена у Бродвуда. В статье, помещенной в журнале «Musical World», анонимный критик писал: «Если бы Шопен не был самым скромным и вместе с тем наименее тщеславным и честолюбивым из всех живущих музыкантов, то его давно чтили бы как создателя нового стиля и вообще новой школы в фортепьянной музыке. Когда несколько месяцев тому назад он провел недолгое время в нашей столице, лишь немногие имели счастье слышать его игру и импровизации, но эти немногие никогда не расстанутся с этим воспоминанием»².

Шопен вернулся в Париж в начале августа. Еще было время уехать, до начала уроков, за город. Он имел возможность, в частности, воспользовавшись предложением Жорж Санд, прожить несколько дней в ее поместье Ноане. Однако Шопен, — вероятно, избегая общества, — предпочел провести остаток лета в Париже.

*

Шопен впервые встретился с Жорж Санд, по-видимому, в первой половине 1836 года. Познакомил их, по просьбе Жорж Санд, давно ее знавший Лист. В конце 1836 года Жорж Санд, как нам уже известно, присутствовала на одном из тех редких музыкальных вечеров, которые устраивал Шопен, приглашая на них лишь друзей и близких знакомых. А еще через несколько времени Жорж Санд стала самым близким Шопену человеком.

Под мужским псевдонимом Жорж Санд писала Аврора Дюдеван, дебютировавшая в литературе в 1831 году романом «Роза и Бланш»; роман этот написан ею совместно с тоже начинающим (а впоследствии весьма известным) писателем Жюлем Сандо. Молодые соавторы издали свое первое произведение под общим псевдонимом Жюль Санд. Сотрудничество Авроры с Сандо на этом закончилось, но для следующих своих произведений она, по желанию издателя, избрала сходный псевдоним, с которым и вошла в историю культуры.

С самых первых творческих шагов Жорж Санд примкнула к прогрессивному крылу французской литературы. В своих ранних произведениях она выступает как энергичный защитник прав женщин. В дальнейшем она увлекается идеями утопического социализма, которые в ее романах приобретают религиозную окраску. Еще позднее Жорж Санд отходит от активной общественной борьбы художественным словом.

О Жорж Санд и значении ее в развитии западноевропейской литературы можно судить по следующему отрывку из статьи

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 187.

² Цит. по книге: Ferdynand Hoësick. Chopin, t. I, str. 551.

Ф. Энгельса «Движение на континенте»: «Немцы начинают открывать, как говорит «Allgemeine Zeitung» — этот германский «Times», — что характер романа за последнее десятилетие претерпел полную революцию, что место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презираемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов; они находят, наконец, что это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз¹, является, несомненно, знаменем времени»².

Многие особенности литературной манеры Жорж Санд дают основание поставить ее в ряд французских романтиков.

Жорж Санд умеет построить занимательный, нередко драматически насыщенный сюжет, хотя и злоупотребляет необычными, подчас надуманными ситуациями. Ее романам несколько вредит нагромождение событий, ведущее к растянутости, к длиннотам. Жорж Санд умеет создавать яркие, своеобразные характеры, однако и здесь склонность к романтическим преувеличениям снижает художественную ценность ее произведений. Одна из сильных сторон Жорж Санд — превосходное знание французской деревни. Она отлично знакома с бытом французских помещиков и крестьян. Она любит французскую природу и умеет показать читателю ее красоту, поэзию.

Нельзя, конечно, сравнивать по силе дарования, по широте и глубине мысли Жорж Санд и Бальзака. Но в какой-то мере творчество Жорж Санд дополняет гигантскую эпопею, созданную гением автора «Человеческой комедии». Бальзака интересует преимущественно жизнь французского города — и прежде всего Парижа. Но тот, кто хочет найти в художественной литературе полную картину французской жизни первой половины прошлого века, тот не минует и некоторых романов Жорж Санд, чтобы познакомиться с жизнью не только французского города, но и французской деревни.

Несомненное достоинство знаменитой писательницы — образная, красочная речь. Впрочем, и здесь сказывается тяготение Жорж Санд к преувеличенной экспрессивности и внешне эффектной патетике.

Творчество Жорж Санд имело в общем счастливую судьбу. Уже первые произведения принесли ей громкую славу. Интерес к ее творчеству в дальнейшем значительно снизился, но отнюдь не угас. В Советском Союзе, особенно в годы, последовавшие за Великой Отечественной войной, произведения Жорж Санд неоднократно издавались. Многие ее сочинения (например, «Инди-

¹ Ч. Диккенс.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. Т. 1. М., 1955, стр. 542.

ана», «Мопра» и, особенно, выдержавшая ряд изданий «Консуло») известны широким кругам советских читателей.

В 1836 году, ко времени знакомства с Шопеном, Жорж Санд исполнилось 32 года (Шопену было на шесть лет меньше), она уже написала несколько романов, среди них — на шумевшую «Лелию». «Жорж Санд, величайшая писательница, — писал Гейне, — вместе с тем красивая женщина. Она даже исключительно красива. Лицо ее, так же как и гений, обнаруживающийся в ее произведениях, можно скорее назвать прекрасным, чем интересным; интересное лицо — это всегда чарующее или остроумное отклонение от типа красоты, а черты Жорж Санд являют печать именно греческой правильности. Черты эти, однако, не резки, и их смягчает чувствительность, покрывающая их словно скорбным вуалем. Лоб невысок, и чудные темнокаштановые вьющиеся волосы, разделенные пробором, падают до плеч. Глаза немного тусклы, во всяком случае, не блестящи, и, быть может, огонь их померк от слез или же перешел в ее произведения, которые свои пламенные лучи бросают на весь мир»¹.

Говоря о «слезах», Гейне намекает на неудачно сложившуюся личную жизнь молодой Авроры Дюдеван. Выданная замуж в шестнадцатилетнем возрасте за человека грубого, малокультурного, с которым у нее не было никаких общих интересов, Аврора Дюдеван была крайне несчастлива в семейной жизни. Покинув мужа в 1831 году, она начала продолжавшиеся много лет хлопоты о разводе.

Первая встреча с знаменитой писательницей не произвела на Шопена благоприятного впечатления. После смерти Шопена Гиллер писал Листу: «Однажды вечером ты собрал у себя всю аристократию французского литературного мира. Разумеется, Жорж Санд не могла отсутствовать. Возвращаясь домой, Шопен сказал мне: «Что за антипатичная женщина эта Санд! Да женщина ли это? Я позволяю себе в этом сомневаться»². Карасовский цитирует письмо (погибшее впоследствии) Шопена к родным: «Я познакомился с большой знаменитостью, Ж. Санд. Лицо у нее несимпатичное, она мне не понравилась. В ней есть что-то отталкивающее»³.

На Жорж Санд Шопен произвел совершенно иное впечатление. Она ищет новых встреч с ним; очевидно, быстро меняется и отношение к ней Шопена.

Взаимное чувство Жорж Санд и Шопена вполне определилось, видимо, весной 1838 года, которую Жорж Санд провела в Париже (до этого она почти безвыездно жила в Ноане). Горечь, вызванная вынужденным разрывом с Марией, к началу

¹ Г. Гейне. Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 45—46.

² Цит. по книге: F. Niecks. Chopin. Bd II, S. 9.

³ Цит. по книге: M. Karasowski. Fryderyk Chopin, t. II, str. 75.

1838 года, очевидно, потеряла первоначальную остроту, и любовь к Марии сменилась у Шопена другой, во всяком случае, не менее сильной.

Как сбъяснить быструю перемену отношения Шопена к Жорж Санд? Отрицательные отзывы о ней, приводимые Гиллером и Карасовским, вызваны, вероятно, первыми и чисто внешними впечатлениями — от нарочито резких, подчеркнута «мужских» манер Жорж Санд. Конечно, эти впечатления не могли по существу определить отношение Шопена к знаменитой писательнице. Очень скоро он увидел в ней женщину высокой культуры, выдающегося ума и редкой художественной одаренности. А мы уже знаем, что Шопен хотел видеть в любимой женщине действительно близкого человека, которому понятны его творческие стремления. Художественная одаренность Жорж Санд была чрезвычайно разносторонней: она любила музыку и обладала отличным слухом, очень неплохо рисовала.

Можно с уверенностью сказать, что взгляды Шопена и Жорж Санд на их отношения уже на первых порах далеко не полностью совпадали. Шопен, выросший в семье, где все питали друг к другу прочную, неизменную и очень глубокую привязанность, мечтал о семейной жизни. К ней влекли его и взгляды, выработанные воспитанием, и натура. Жорж Санд, отнюдь не склонная к длительным привязанностям, сначала представляла себе свои отношения с Шопеном по-иному. Показательно ее письмо к Войцеху (Альберту) Гжимале, другу Шопена, дружившему и с Жорж Санд. Письмо написано в июне 1838 года.

«Я хочу знать, кого из нас двоих (Жорж Санд или Марию Водзиньскую; Жорж Санд еще не знала о разрыве Шопена с Марией. — А. С.) ему следует забыть или покинуть для своего покоя, для своего счастья, наконец, для своей жизни, которая мне кажется слишком неустойчивой, слишком хрупкой, чтобы сопротивляться большим страданиям. Я совсем не хочу играть роль злого гения. Я не Бертрам Мейербера и не стану бороться против друга детства, если это прекрасная и чистая Алиса; если бы я знала, что в жизни нашего ребенка есть узы, в душе его есть чувство, я никогда не согласилась бы вдыхать аромат, хранимый для другого жертвенника [...]. Я думаю, что наша любовь может продолжаться лишь в тех же условиях, в которых она зародилась; то есть время от времени, когда благоприятный ветер принесет нас друг к другу, мы совершим полет к звездам и затем покинем друг друга, чтобы вернуться на землю [...]. Если душа его чрезмерно, быть может, безумно, быть может, мудро строга к себе и отказывается любить двумя различными родами любви двух разных людей, если восемь дней, которые я проведу с ним в году, помешают его домашнему счастью в остальное время года, — тогда, да, тогда, я клянусь Вам, что буду стараться, чтобы он забыл меня [...]. Если его сердце может, как

мое, вместить две различные любви, одна — так сказать, плоть жизни, а другая — ее душа, это было бы лучше всего, так как наше положение пришло бы в соответствие с нашими чувствами и нашими мыслями»¹.

Из этих строк, несмотря на их туманно-высокопарный стиль, вполне ясно, что на отношения с Шопеном Жорж Санд первоначально смотрела, как на один из эпизодов своей личной жизни. Однако обстоятельства сблизили Жорж Санд и Шопена гораздо теснее, чем это предполагал автор «Консуэло».

Лето 1838 года Шопен провел в Ноане. Осенью того же года вместе с Жорж Санд и ее детьми — пятнадцатилетним Морисом и десятилетней Соланж — Шопен предпринял длительную поездку, на несколько месяцев покинув Францию.

Врачи рекомендовали Морису провести несколько времени на юге. То же советовали Шопену, у которого вновь обнаружилась болезнь легких. Местом зимнего отдыха Жорж Санд избрала Майорку — один из группы Балеарских островов на Средиземном море.

Путешествие прошло благополучно. В ноябре Шопен пишет Ю. Фонтане из Пальмы — главного города Майорки: «Я в Пальме, среди пальм, кедров, кактусов, олив, померанцев, алоэ, фигов, гранатов и т. д., — что только Jardin des Plantes² имеет в своих теплицах. Небо — как бирюза, море — как лазурь, горы — смарагд, воздух — как в небе. Днем солнце, и жарко. Ночью — гитары и песни целыми часами. Огромные балконы с виноградом над головой; мавританские стены. Все, так же как и город, имеет африканский вид. Словом, пречудесная жизнь! [...] Жить я буду, вероятно, в пречудесном монастыре, в прекраснейшем на свете месте: море, горы, пальмы, кладбище, церковь крестоносцев, руины мечетей, старые тысячелетние оливковые деревья. Жизнь моя, я живу немножко полнее» (15. XI. 1838).

Приехав в Пальму, Шопен и Жорж Санд с трудом нашли небольшое помещение с «многообещающим» названием: «Дом ветра». Вскоре путешественники получили возможность убедиться в справедливости этого названия. Начались сильнейшие дожди. Об очаровании южной природы уже не приходилось думать. Тонкие стены дома плохо защищали не только от ветра, но и от влаги; «...я никогда так не страдала от холода, хотя в сущности было не очень холодно, — писала Ж. Санд, — но для нас, привыкших к отоплению зимою, этот дом без печей окружал наши плечи, как ледяной плащ, и я чувствовала себя точно парализованной. Мы не могли привыкнуть к удушающему угару бразеро (испанские жаровни), а наш больной начал хворать и кашлять»³.

¹ «Ko espondencja Fryderyka Chopina», t. I, str. 431, 432, 434.

² Парижский ботанический сад (франц.).

³ Цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, стр. 62.

Пришлось искать другое помещение. В нескольких километрах от Пальмы, на гребне горного хребта Вальдемоза, раскинулся древний картезианский монастырь. Закрытый в 1836 году, он с тех пор оставался почти необитаемым, хотя в его зданиях и кельях можно было разместить, по словам Жорж Санд, «целый армейский корпус». Сюда и перебрались, дождавшись, в середине декабря, ясного солнечного дня, Шопен и Жорж Санд. Трудно было бы найти более романтическую обстановку, более красивую природу. Путешественники поселились в «келье», представлявшей собой целую квартиру из трех просторных комнат.

«Между скалами и морем огромный заброшенный картезианский монастырь, где в одной из келий, двери которой больше, чем любые ворота в Париже, можешь меня представить независимо, без белых перчаток, бледного, как всегда. Келья имеет форму высокого гроба с огромными закопченными сводами, — маленькое окно, перед окном апельсиновые, пальмовые и кипарисовые деревья. Напротив окна, под филигранной мавританской розасой, моя кровать на лямках. Возле кровати нечто вроде старого квадратного стола *touchable*¹, на котором я с трудом пишу. На нем оловянный подсвечник (большая роскошь здесь) со свечкой. Бах, мои каракули и не мои старые рукописи... тишина... можно кричать... и все-таки тихо. Словом, пишу тебе из странного места» (28. XII. 1838. Ю. Фонтане).

Одна из комнат выходила в цветник, красочно описанный Жорж Санд: «...он примыкал к основательно построенной террасе, расположенной над апельсиновой рощей, занимавшей этот уступ горы. Следующий уступ был занят виноградными шпалерами, третий миндальными и пальмовыми деревьями и т. д. вплоть до дна долины, которая [...] была одним громадным садом. Во всяком келейном садике направо находился бассейн, в три-четыре фута шириною и глубиною [...]. Что касается самого садика, засаженного гранатовыми, лимонными и апельсиновыми деревьями, окруженного выложенными кирпичиками аллеями, которые прятались, как и бассейн, в тени душистых шпалер, — так он казался какой-то гостиной из цветов и зелени, где монах мог в сырую погоду гулять посуху, а в жаркие дни освещать свои лужайки целыми потоками бегущей воды...»².

В такой обстановке Шопен и Жорж Санд прожили несколько недель. Жорж Санд проявила редкую энергию: занимаясь хозяйством, она по несколько часов в день давала уроки детям и не прекращала литературной работы.

Точными сведениями о творческой работе Шопена на Майорке биографы его не располагают. Правда, очень широко изве-

¹ Недотрога (франц.).

² Жорж Санд. Зима на Майорке (цит. по книге: Вл. Каренни. Жорж Санд, т. II, стр. 65).

стен рассказ Жорж Санд о создании одной из шопеновских прелюдий. «Он здесь-то и сочинил самые прекрасные из тех маленьких вещиц, которые он скромно называл прелюдиями [...]». Есть одна прелюдия, созданная в мрачный дождливый вечер и навещающая на душу чувство ужасающей подавленности. Мы отправились в этот вечер с Морисом в Пальму за какими-то необходимыми в хозяйстве вещами и оставили его вполне здоровым. Полил дождь, потоки разлились [...]. Мы торопились из-за беспокойства нашего больного. Оно и было очень сильно, но потом он точно окаменел в тихом отчаянии, весь в слезах, и играл свою чудесную прелюдию. Увидя нас входящими, он вскочил с громким криком, потом он сказал нам с растерянным видом странным звуком голоса: «Ах, я знал, что вы умерли».

[...]потом он сознался мне, что видел все это во сне и что, не различая более сон от действительности, он успокоился и точно задремал, играя на фортепьяно, убежденный, что он сам умер. Он видел себя потонувшим в озере; тяжелые, ледяные капли мерно капали ему на грудь; но когда я заставила его прислушаться к тем каплям дождя, которые в самом деле мерно стучали по крыше, то он утверждал, что не слышал их. Он даже рассердился за то, что я назвала звукоподражанием»¹.

Этот поэтический рассказ, вошедший почти во все биографии Шопена, известен едва ли не каждому, кто хоть что-нибудь слышал о Шопене. Но никак нельзя отнести, к сожалению, этот рассказ к категории «точных сведений». Начать надо с того, что неизвестно, о какой прелюдии идет речь. Одни полагают, что это прелюдия *b* moll (№ 6). Лист уверен, что Жорж Санд рассказывает о прелюдии *fis*-moll (№ 8). В. Д. Комарова-Стасова считает «прелюдией капель» прелюдию *Des-dur* (№ 15). В то же время из писем Шопена можно сделать вывод, что на Майорке он только отделявал, приводил в окончательно завершенный вид готовую уже тетрадь прелюдий (и некоторые другие произведения). Любимый ученик Шопена А. Гутман говорит, что на Майорке Шопен вообще не написал ни одной прелюдии. Ф. Гезик, проанализировав все упоминания Шопена о его произведениях, сличив порядокopusов, приходит к обоснованному выводу: на острове Майорке Шопен написал лишь одно сочинение — мазурку *e*-moll op. 41. Характерно для Шопена, что эта мазурка не говорит о майоркских впечатлениях ее автора, хотя Шопен и называл ее «пальмской». В *e*-moll'ной мазурке мысль композитора вновь обращена к его далекой родине.

«История моей жизни» и другие мемуары Жорж Санд — безусловно ценный материал для исследователя жизни и творчества Шопена. Без этих документов остались бы неосвещенными многие обстоятельства жизни великого музыканта. Вместе с тем

¹ Цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, стр. 81.

немного найдется мемуаров о Шопене, требующих столь пристального критического внимания, как мемуары Ж. Санд. Мы имеем в виду не только «поэтические вымыслы». Нам придется убедиться, что Жорж Санд далеко не всегда верно представляла себе характер и художественные стремления своего гениального друга, хотя она и утверждает, что «понимала его так же, как он сам». Приходится констатировать, что в воспоминаниях Жорж Санд перед читателями встает искаженный облик Шопена. Любопытно, что убедительные коррективы к мемуарам Жорж Санд вносят собственные ее письма, написанные во время совместной жизни ее с Шопеном! Обо всем этом необходимо сказать с полной отчетливостью, так как «История моей жизни» и другие автобиографические произведения Жорж Санд, естественно, привлекают внимание всех, кто изучает жизнь и творчество Шопена.

Хотя на Майорке Шопен ничего, кроме е-moll'ной мазурки, не написал, тем не менее он много работал. Из писем к Фонтане известно, что, помимо прелюдий, он заканчивал на Майорке балладу F-dur op. 38, скерцо cis-moll' op. 39 и два полонеза op. 40. Состояние здоровья Шопена требовало, вероятно, полного отдыха, однако не работать он не мог, так как зимой 1838—1839 годов был лишен своего основного заработка — уроков. Сколько-нибудь существенных сбережений Шопен, конечно, не имел. Приходилось рассчитывать главным образом на издание сочинений, в том числе и тех, которые завершались на Майорке.

О материальных затруднениях Шопена в те месяцы, которые он провел на Майорке, говорят его письма к Фонтане¹. Шопен поручает ему получать деньги от издателей (Шлезингера, Пробста, Плейеля и Весселя), причем значительная часть этих денег шла на уплату парижских долгов. В числе кредиторов Шопена оказался и его хороший знакомый банкир Лео, у которого Шопен, собирая средства на поездку, взял, по предложению самого Лео, сравнительно небольшую сумму — тысячу франков (четыреста рублей серебром). Зная, очевидно, характер Лео, Шопен со злой иронией пишет Фонтане: «Сходи к Лео. Не говори, что я болен, а то он испугается за свои 1 000 франков» (14. XII. 1838). Но до Лео, видимо, все-таки дошли преувеличенные слухи об опасном положении Шопена. Не ожидая возвращения Шопена, Лео потребовал, чтобы Фонтана вернул ему взятую Шопеном сумму. Само собой разумеется, это требование было выполнено при первой же возможности. «Пусть Лео бесится,—сердито пишет Шопен Фонтане. — Жаль

¹ Фонтана одно время ведал денежными делами Шопена. Когда Шопен жил на Майорке, Фонтана, по его поручению, вел переговоры с издателями и некоторыми другими лицами.

мне только тебя. Но самое большое через месяц ты будешь чист перед Лео и моим [квартирным] хозяином» (28. XII. 1838). И в следующем письме: «Деньги Пробста, записку к которому и геци¹ посылаю, сейчас же отнесешь Лео, которому писать благодарственное письмо не имею времени» (22. I. 1839).

Пользуясь безвыходным положением Шопена, издатели платили ему меньше, чем пришлось бы заплатить, если бы Шопен не был вынужден соглашаться на любые условия. «Шельмы! — пишет Шопен. — Боже мой, и это Плейель — такой мой поклонник! Может быть, он думает, что я не вернусь в Париж? Вернусь и отблагодарю его так же, как и Лео» (13. III. 1839).

Романтические красоты монастыря Вальдемоза не могли служить достаточной компенсацией за многообразные лишения, с которыми сравнительно легко мирились Жорж Санд и ее дети и которые с трудом переносил больной Шопен. С юмористическим восхищением рассказывает Жорж Санд, как ее майорская кухарка ухитрилась поедать лучшие куски, не прекращая громкого пения молитв. Но, конечно, и Жорж Санд не всегда удавалось сохранять хорошее и ровное расположение духа, когда, например, для больного Шопена нельзя было достать нужной ему пищи. «Чего бы только я не дала, чтобы иметь возможность ежедневно давать нашему больному крепкий бульон и стакан бордо! Майорские же кушанья [...] внушали ему непобедимое отвращение»².

Вековые, трехфутовой толщины, стены монастыря предохраняли их обитателей от холода и сырости, но вся окружающая обстановка не способствовала благоприятному течению болезни Шопена; «[...] по мере того как тянулась зима, грусть мало-помалу сковывала в моем сердце усилия быть веселой и спокойной. Положение нашего больного становилось все хуже, ветер выл в ущелье, дождь стучал нам в окна, раскаты грома проникали сквозь толстые стены и мрачно присоединяли свой голос к смеху и играм детей»³.

Оставаться на Майорке — значило бы рисковать не только здоровьем, но, может быть, и жизнью Шопена. Как только позволила погода, путешественники покинули романтический, но оказавшийся столь негостеприимным остров и в конце февраля прибыли во Францию.

Уезжая на Майорку, Шопен выглядел, по словам Жорж Санд, «свежим, как роза, и румяным, как репа». Приехав в Марсель, он чувствовал себя так плохо, что врачи рекомендовали ему не возвращаться в Париж, а задержаться некоторое вре-

¹ Расписку (франц.).

² Жорж Санд. Зима на Майорке (цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд. т II. стр. 69).

³ Там же, стр. 74.

мя на юге Франции. Это прямой результат «лечения» на Майорке. В наше время ни один врач не отправил бы туберкулезного больного на юг Испании накануне сезона дождей. Но сто с лишним лет назад медицинская наука имела весьма туманные представления о легочных заболеваниях, и трудно винить Жорж Санд в неудачном выборе места лечения для Шопена. Надо кстати сказать, что Жорж Санд избавила Шопена от весьма серьезной опасности: пальмские врачи, определив у Шопена туберкулез, рекомендовали ему... кровопускание! Здравый смысл подсказал Жорж Санд правильное решение: она категорически отказалась последовать совету врачей.

В Марселе силы Шопена быстро восстановились, и он смог даже совершить вместе с Жорж Санд и ее детьми небольшую поездку в Геную. В начале июня Шопен пишет Гжимале уже из Ноана: «Вот мы и на месте после недельного странствования[...]. Деревня прекрасна — соловьи, жаворонки...»

После возвращения во Францию отношения с Шопеном уже не воспринимаются Жорж Санд как мимолетный эпизод. Приехав в Париж из Ноана осенью 1839 года, Шопен и Жорж Санд сначала поселились в разных районах города. Через некоторое время, передав свою квартиру на улице Грошсе Матушиньскому, Шопен переехал на улицу Пигалль, заняв квартиру в том же доме, где жила Жорж Санд. Шопен поселился во флигеле, окруженном небольшим садом.

По вечерам в гостиной Жорж Санд часто собирались гости. Здесь бывали польские друзья Шопена — Мицкевич, Немцевич, Гжимала, Новаковский, Чарторыские, Дельфина Потоцкая. Салон Жорж Санд посещали также виднейшие представители парижского художественного мира, друзья Жорж Санд и Шопена — Бальзак, Гейне, Полина Виардо, Делакура, Сент-Бев, Ламартин, Мейербер, Франкомм, Дессауэр, Алькан и другие деятели литературы и искусства.

Бальзак в одном из писем к Ганской так описывает это жилище Жорж Санд: «Она живет на улице Пигалль, 16, в глубине сада [...]. Салон, в котором она принимает, полон великолепных китайских ваз с цветами [...], там есть шкаф, наполненный редкостями, картины Делакура, ее портрет, написанный Каламеттой. Фортепьяно замечательное, прямое и квадратное, паписандрового дерева. Там постоянно бывает и Шопен. Она курит лишь сигареты и ничего другого. Встает она только к четверем часам; Шопен в четыре часа кончает давать уроки»¹.

В 1842 году Жорж Санд и Шопен покинули улицу Пигалль и поселились на Орлеанском сквере вместе с приятельницей Жорж Санд Шарлоттой Марлиани (женой испанского консула в Париже). Так же как и на улице Пигалль, Жорж Санд и

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 425—426.

Шопен занимали здесь расположенные по соседству квартиры. О жизни на Орлеанском сквере Жорж Санд рассказывает: «Она [Марлиани] занимала прекрасное помещение между нашими квартирами. Нам нужно было лишь перейти через двор, весь в зелени, посыпанный песком, всегда чистый, чтобы встретиться у нее, у меня или у Шопена, когда он был расположен поиграть нам. Обедали мы все вместе у нее на общие средства. Это была прекрасная ассоциация, экономичная, как все ассоциации, позволявшая мне встречать общество у Марлиани, моих более интимных друзей у меня и приниматься за работу, когда мне это нужно. Шопен был также доволен своим отдельным салоном [...]»¹

Атмосфера спокойной семейной жизни благоприятствовала творческой работе Шопена. Годы союза с Жорж Санд — годы расцвета его творческих сил. В этот период им созданы вторая и третья сонаты, третья и четвертая баллады, третье и четвертое скерцо, полонезы *fis-moll* и *As-dur*, полонез-фантазия, фантазия *f-moll*, баркарола и многие другие менее крупные произведения.

Наиболее продуктивными для Шопена, естественно, были летние месяцы, которые он проводил в Ноане (лишь лето 1840 года Жорж Санд и Шопен оставались безвыездно в Париже). Здесь Шопена не отвлекали бесчисленные ученицы и ученики, посещения концертов и театров, выезды к знакомым. Зарисовки жизни в Ноане оставили и друзья его обитателей, и сама Жорж Санд в письмах и воспоминаниях. «В общем, в Ноане прежняя жизнь, — писала Жорж Санд летом 1839 года, — монотонная, спокойная и тихая. Всякий день, даже по воскресеньям, я преподаю Морису и Соланж от 12 до 5 ч. Обедаем на открытом воздухе, постоянно у нас бывают то тот, то другой приятель, мы курим, болтаем, а по вечерам, когда все уйдут, Шопен в сумерках играет для меня на фортепьяно, после чего засыпает, как ребенок, в одно время с Морисом и Соланж»².

Жизнь на свежем воздухе укрепила здоровье Шопена. По совету доктора Папе, лечившего его и Жорж Санд, он обычно проводил в Ноане не только летние, но и осенние месяцы.

В монотонную ноанскую жизнь вносили разнообразие посещения парижских друзей. В Ноане бывал друг Шопена Гжимала, приезжали Бальзак, Виардо, с которой Шопен проводил целые вечера у фортепьяно, Делакруа, с которым Шопен часами мог говорить об искусстве. Приезды гостей не нарушали распорядка и трудового образа жизни в Ноане. «Я веду монастырскую жизнь, — пишет Делакруа летом 1842 года в Ноане, — или очень похожую на нее. Никакие события не изменяют ее одно-

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche, Frédéric Chopin, p. 278.

² Цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, стр. 92.

образного течения [...]. Немного рисования, бильярд и прогулки, и больше ничего и не надо, чтобы наполнить день». «Место очень приятно, — отмечает Делакруа, — и хозяева как нельзя более любезны. Когда нет встреч за обедом, завтраком, игрой в бильярд или на прогулке, вы читаете или отдыхаете у себя в комнатах на диване. Время от времени в открытое окно доносятся из сада волны музыки Шопена, который работает у себя, и это сливается с пением соловьев и благоуханием роз»¹.

В Ноане Шопен вспомнил о своем юношеском увлечении театральными постановками. Вместе с молодежью, товарищами детей Жорж Санд, гостившими в Ноане, он устраивает «театр марионеток», о котором рассказывает Жорж Санд.

«Все началось с пантомимы, и это было изобретением Шопена: он садился за фортепьяно и импровизировал, в то время как молодежь создавала мимические сцены и танцевала комические балеты. Вы можете себе представить, как эти изумительные и чарующие импровизации кружили головы и развязывали ноги наших исполнителей. Он направлял их, как хотел, и заставлял переходить, в соответствии со своей фантазией, от веселого к строгому, от смешного к торжественному, от грациозного к страстному. Придумывали костюмы, чтобы играть одну за другой многочисленные роли. Как только исполнители появлялись перед артистом, он чудесно приспособлял к их характеру свою тему и ее выражение. Это продолжалось три вечера, и затем, уезжая в Париж, учитель оставил нас возбужденными, экзальтированными и полными решимости не затерять ту искру, которой он нас зажег»².

*

Говоря о совместной жизни Жорж Санд и Шопена, нельзя забывать, что это был союз замечательных художников; естественно встает вопрос: имело ли здесь место — и в какой мере, в какой форме — взаимное творческое влияние? Вряд ли можно говорить о влиянии Жорж Санд на Шопена, но легко прослеживается благотворное воздействие Шопена на литературную деятельность Жорж Санд. Прежде всего надо сказать о живом интересе ее к польской проблеме, о личном сближении ее с польскими эмигрантами, в том числе с Мицкевичем. Этот интерес к польской культуре нашел отражение в работах Жорж Санд. Весной 1839 года Шопен сообщает Гжимале, что Жорж Санд «окончила великолепную статью о Гёте, Байроне и Мицкевиче. Читашь, и сердце радуется» (27.III.1839). Нет надоб-

¹ Цит. по книге: Édouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 284.

² См. там же, стр. 292.

ности добавлять, что именно Шопен познакомил Жорж Санд с творениями Мицкевича.

Общение с Шопеном усилило у Жорж Санд интерес к музыке. В 1842—1843 годах она создает один из наиболее известных своих романов—«Консуэло». Перед читателем встают колоритно выписанные фигуры Гайдна, Порпора и других выдающихся музыкантов XVIII столетия. Приблизительно в период работы Жорж Санд над «Консуэло» в Ноане гостит Полина Виардо и целые часы проводит с Шопеном около инструмента, исполняя вместе с ним бесчисленные произведения классиков добетховенского времени. В беседах об этой музыке принимала участие и Жорж Санд. И, конечно, многое, о чем шла речь в беседах, так или иначе нашло отражение в романе. Известно, что в центральный образ романа — певицы Консуэло—вошли многие черты Полины Виардо.

Образ Альберта (в целом малоудачный) нельзя, конечно, считать портретом Шопена. Но некоторые и притом весьма существенные черты его заставляют вспомнить Шопена. Приведем несколько строк из романа Жорж Санд:

«Сначала Альберт сыграл на своей скрипке старинные песнопения неизвестных у нас или забытых в Богемии авторов. [...] Он так проникся духом этих произведений, на первый взгляд диких, но глубоко трогательных и истинно прекрасных своим серьезным и прекрасным стилем, и так усвоил их, что мог долго импровизировать на эти темы, дополняя их своими мыслями, схватывая и развивая основное чувство произведения, притом не поддаваясь чрезмерно своему личному вдохновению, но сохраняя своеобразный, строгий и поразительный характер этих старинных напевов своим искусным и проникновенным толкованием. [...]

Есть музыка, которую можно назвать естественною [...]. Такова народная музыка, по преимуществу музыка крестьян. Сколько чудесных песен у них рождается, живет и умирает, никогда не удостоившись точной записи [...]. Ученые музыканты не особенно заботятся их собирать. Большинство пренебрегает ими, не обладая достаточно ясным пониманием и возвышенным чувством [...]. Плодовитость народного гения беспредельна. Ему не нужно записывать свои произведения: он производит без отдыха, подобно земле, им обрабатываемой; он творит ежедневно, подобно природе, его вдохновляющей.

В сердце Консуэло была и чистота, и поэзия, и чуткость, — словом, все, что нужно, чтобы понимать и страстно любить народную музыку. [...] Какое же сильное впечатление должен был произвести на нее музыкальный гений Богемии, вдохновение этого народа, пастушеского и воинственного, фанатично-сурового и нежного, сильного в своей трудовой жизни! Все в этой музыке было для нее и ново и поразительно. Альберт передавал ее с

редким пониманием народного духа [...]. Импровизируя, он вносил в эту музыку глубокую меланхолию и раздирающую сердце жалобу, эти слезы угнетения, запечатлевшиеся в душе его народа и его собственной. И это смешение грусти и отваги, экзальтации и упадка духа, благодарственных гимнов и воплей отчаяния было ярким выражением переживаний и несчастной Богемии и несчастного Альберта»¹.

Стоит заменить скрипку роялем, Альберта Фридриком, угнетенную Чехию (Богемию) угнетенной Польшей, — и перед нами встанет знакомый (хотя и романтизированный литературной манерой Жорж Санд) облик Шопена. Нельзя сомневаться, что мысли о народной музыке, высказанные здесь Жорж Санд, — отражение мыслей Шопена.

¹ Жорж Санд. Консуэло (перевод с французского), т. I. М.—Л., 1936, стр. 374—376.





ПОРА ЗРЕЛОСТИ

Конец тридцатых и сороковые годы — время не только признания; можно смело сказать — преклонения перед Шопеном. Брать уроки у Шопена—честь, добиться которой было нелегко. Услышать Шопена—об этом мечтали бесчисленные парижане и особенно парижанки. Чтобы попасть на концерт Шопена, предпринимались разнообразные и сложные хлопоты. Русский музыкант Н. Ф. Христианович приводит любопытный рассказ очевидца — русского провинциала — об одном из концертов Шопена.

«Бывши в Париже,—так начал рассказчик,—и узнав случайно о том, что Шопен, так редко игравший при публике [...], дает скоро концерт в зале Плейеля, я поспешил взять билет и... не нашел уж ни одного, хотя до концерта оставалось еще дней девять. Плохо! Однако отыскался какой-то услужливый господин и за вес золота преобязательно продал мне право подивиться на парижское чудо [...]. Настал желанный день. Я вошел в залу за полчаса до начала концерта и едва-едва пробрался до гретьего ряда кресел... Наконец — никогда не забуду я этой минуты!—появился на эстраде молодой человек среднего роста в классическом черном фраке и белом галстуке; он был верный снимок du «comme il faut», походка его мне очень понравилась; в ней было столько грации, столько этого... знаешь, чего-то, ну, пожалуй, аристократического (рассказчик был князь), что по воле лорнетки парижских красавиц прильнули к вошедшему. Ураган аплодисментов встретил всеобщего любимца»¹.

Вероятно, это был отмеченный многими биографами Шопена концерт 26 апреля 1841 года. В этот вечер Шопен играл без оркестра (хотя и с участием других солистов—скрипача Эрнста и певицы Даморо-Цинти). Пространный отзыв написал о кон-

¹ Н. Ф. Христианович. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. М., 1876, стр. 39.

церте Лист. Несколько выдержек из его рецензии дадут представление о той атмосфере, в которой прошло выступление Шопена.

«Прошлый понедельник,—пишет Лист,—в восемь часов вечера зал Плейеля был ослепительно освещен; многочисленные экипажи непрерывно подвозили к лестнице, покрытой коврами и благоухающей цветами, самых элегантных женщин, знаменитейших артистов, финансовую знать, виднейших вельмож, все избранное общество, всю аристократию по рождению, богатству, талантам и красоте.

Большое фортепьяно стояло открытым на эстраде; вокруг него все толпились; добивались самых близких мест. Все напряженно ждали, сосредоточив внимание, сознавая, что нельзя потерять ни одного аккорда, ни одной ноты, интонации, мысли того, кто должен был занять это место. И они были правы в своем жадном ожидании, внимании, религиозной взволнованности, так как тот, кого они ждали, хотели видеть, слышать, восхищаться, аплодировать ему, он не был просто искусным виртуозом, пианистом, опытным в искусстве рассыпать ноты, он не был лишь артистом с большим именем; он был всем этим и более того — он был Шопеном [...].

Без фальшивых попыток быть оригинальным, он всегда остается самим собой как в стиле, так и в концепциях. Новым мыслям он сумел придать и новые формы. Нечто дикое и суровое, свойственное его родине, нашло выражение в смелости диссонансов, в странных гармониях, тогда как изящество и грация, свойственные его личности, выявляются в тысяче контуров, в тысяче поворотов его неподражаемой фантазии [...].

В своем концерте Шопен отдал предпочтение тем сочинениям, в которых он дальше отходит от классических форм. Он не играл ни концертов, ни сонаты, ни фантазии, ни вариаций, а прелюдии, этюды, ноктюрны и мазурки [...]. С первых же аккордов между ним и аудиторией установилась тесная связь. Просили повторить два этюда и балладу, и, не боясь увеличить уже большую усталость, которую выдавало его бледное лицо, просили повторить один за другим все номера его программы¹.

Концерты Шопена становились крупнейшими событиями музыкальной жизни Парижа не только потому, что его имя окружала атмосфера благоговейной восторженности. Начиная с середины тридцатых годов, он появлялся перед публикой крайне редко, а с 1842 года в течение ряда лет, видимо, вообще не выступал публично. Шопен однажды сказал Листу: «Я не способен давать концерты; толпа меня пугает, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами, а у тебя призвание к этому,—когда ты не овла-

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 256, 258.

деваешь своей публикой, у тебя всегда найдется, чем ударить ее по голове»¹.

Интересно, что Лист сам дает себе не столь уж далекую от приведенной характеристику. Говоря об игре Шопена, он противопоставляет ей другой стиль, имея в виду, несомненно, собственное фортепьянное исполнение: «Шопен плохо себя чувствовал перед «большой публикой», публикой, состоящей из незнакомых людей, о которой никогда за десять минут заранее не знаешь, надо ли ею овладевать или ошеломлять ее»².

Убедившись, что его исполнительские намерения не всегда доходят до большой аудитории, Шопен предпочитал играть в небольших кружках слушателей. Даже появление в Париже Тальберга, которого многие признали «первым пианистом Европы», не заставило Шопена вступить в соревнование с новым европейским светилом.

Сигизмунд Тальберг в середине тридцатых годов был уже не тем многообещающим юношей, которого Шопен слышал в Вене. Он стал одним из крупнейших мастеров фортепьянной игры. «Нужно было слышать Шопена, Листа, Тальберга и Гензельта, чтобы понять, что такое фортепьянная игра!»—говорит Антон Рубинштейн³. В тридцатые годы Тальберг концертировал и в Петербурге. О его выступлениях вспоминает В. В. Стасов в статье «Училище правоведения сорок лет тому назад»: «В те времена Тальберг считался по всей Европе равней и соперником Листа не только по сочинению, но и по исполнению»⁴.

«Это было неизменно идеальное исполнение,—пишет о Тальберге французский пианист А. Мармонтель,—благородно звучное пение, прозрачная чистота пассажей, широта, мощь, изящество». При всех высоких достоинствах игры Тальберга ему недоставало,—говорит Мармонтель,—«чего-то неожиданного, одушевления, огня. Слушая этого большого виртуоза, вы испытывали истинное восхищение, но сердце не билось, как при игре Шопена или Листа»⁵. Тем не менее в своих первых выступлениях Тальберг поразил парижан высоким мастерством исполнения, великолепным пониманием средств фортепьяно. Музыкальный Париж разделился на «листианцев» и «тальбергианцев». Имя Шопена, крайне редко появлявшегося в то время на парижских эстрадах, почти не упоминалось, но о нем напомнил музыкальный критик Э. Легувэ в связи с выступлением Шопена в Руане (в марте 1838 года). Не совершавший концертных поездок.

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 184.

² Там же.

³ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители, стр. 133.

⁴ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 2. М., 1952, стр. 376.

⁵ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 149.

Шопен на этот раз изменил своему обычаю, чтобы помочь товарищу, упоминавшемуся уже на страницах настоящего очерка Орловскому. В бенефис Орловского, дирижера местного театра, Шопен сыграл свой концерт e-moll.

Легувэ писал об этом вечере: «Шопен, который уже несколько лет не выступал публично, Шопен, который привык свой очаровательный гений отдавать аудитории в пять или шесть человек [...], Шопен выступил в Руане в пользу одного польского профессора в концерте, на котором присутствовало пятьсот слушателей».

После восторженных восхвалений игры Шопена и описания его триумфального успеха Легувэ заканчивает статью: «Вперед, Шопен, вперед! Пусть этот триумф пробудит в вас решимость. Не будьте больше эгоистом, сделайте доступным для всех ваш прекрасный талант: будьте тем, кто вы есть; положите конец той битве, которая разделяет артистов; и тогда на вопрос, кто первый пианист Европы, Лист или Тальберг, весь мир сможет ответить, как те, которые вас слышали: это Шопен»¹.

Общее преклонение—такова атмосфера, окружавшая Шопена в апогее его славы. Значит ли это, однако, что имело место действительное понимание его искусства, во всяком случае в тех кругах, которые прежде всего создавали вокруг Шопена эту благоговейную атмосферу? Прежде чем ответить на этот вопрос, надо вернуться к так называемому аристократизму Шопена.

«Он был светским человеком по преимуществу,—пишет Ж. Санд,—но света не слишком официального и многолюдного, а света интимного, света гостиных, где собирается человек двадцать и где в тот час, когда толпа расходится, близкие к дому люди окружают артиста и любезными настояниями вырывают у него его самые чистые вдохновения. Только тогда он и высказывал весь свой гений и весь свой талант [...].

Все эти дивные, прелестные или странные вещи, которые он умел находить в себе самом, делали его душой избранных кружков, и его буквально разрывали на части [...].

Оторвать Шопена от всех этих ухаживаний за ним, связать его с жизнью простой, однообразной и вечно занятой, его, выросшего на коленях княгинь, это значило бы лишить его того, чем он жил [...]

Такого рода высказывания Жорж Санд создают ложное представление о Шопене. Она не только целиком отдает его салонам; она ставит под сомнение даже склонность его к трудовой («вечно занятой») жизни. А ведь Шопен был упорным тружеником, что отлично знала, конечно, и Жорж Санд! На-

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 196.

² Жорж Санд. История моей жизни (цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, стр. 438—439).

сколько пронизательнее Лист, понимавший, что Шопену в действительности нужна была не тепличная атмосфера салонов, а широкое признание.

«Робея перед «большой публикой»,—пишет Лист,—он видел прекрасно, что она, относясь серьезно к своему суждению, заставляла и других с ним согласиться, тогда как «малая публика»—мир салонов—является судьей, начинающим с того, что не признает собственного авторитета: сегодня там курят фимиа́м, завтра отрекаются от своих богов [...].

Эта хваленая «малая публика» может в один прекрасный день создать *успех*; однако этот *успех*, пусть даже головокружительный, на деле длится столько же, как восхитительное опьянение от пенистого кашмирского вина из лепестков розы и гвоздики. Этот *успех* эфемерен, слаб, непрочен, нереален, ежечасно готов испариться, так как часто неизвестно, на чем он основан [...].

Шопен, по-видимому, много раз спрашивал себя не без потаенной досады: насколько избранное общество салонов скупыми своими аплодисментами может возместить массы, которые он покинул, совершив этим акт невольного отречения? Кто умел читать на его лице, мог догадаться, сколько раз Шопен замечал, как среди этих красивых господ, завитых и напوماженных, среди прекрасных этих дам, декольтированных и надушенных, никто его не понимает. Еще меньше он был уверен в том, что те немногие, кто его понимал, понимали хорошо [...]. Будучи сам слишком тонким ценителем шуток и изобретательным насмешником, чтобы подать повод к сарказму,—он не драпировался в плащ непризнанного гения. С виду довольный, утонченно вежливый, благодушный, он так умел скрывать ущемление законной своей гордости, что этого никто почти не подозревал. Однако все реже и реже становились случаи, когда его можно было уговорить приблизиться к фортепьяно, и это вызывалось скорее желанием избежать похвал, не дававших ему заслуженного удовлетворения, чем растущей слабостью здоровья (не меньше страдавшего как от игры на фортепьяно у себя в течение долгих часов, так и от уроков, которые он никогда не прекращал давать)¹.

На этих страницах книги Листа перед нами встает иной облик Шопена, более привлекательный, чем нарисованный в мемуарах Жорж Санд, и, главное, более достоверный.

Прочтя приведенные строки Жорж Санд, можно подумать, что Шопен, в годы их совместной жизни, действительно никого, кроме парижской аристократии, никогда не видел. Но мы хорошо знаем, что у него были обширные знакомства в парижском художественном мире. По-прежнему тесны связи Шопена с Польшей. Лист вспоминает о трогательной заботливости, которую

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 187—192.

проявлял Шопен к каждому, кто, приехав в Париж из Польши, обращался к нему. Шопен знакомил приезжих с парижскими знаменитостями; нарушая обычный, очень строгий порядок своего рабочего дня, превращался в гида и показывал соотечественникам парижские достопримечательности.

Не прекращалось и прямое творческое общение Шопена с его родиной. «Польские семейства,—пишет Лист,—приезжавшие в Париж, торопились познакомиться с ним, поэтому он продолжал посещать преимущественно круг, состоявший большей частью из его соотечественников. Через них он не только был постоянно осведомлен обо всем, что происходило на родине, но и состоял в своего рода музыкальной переписке с нею. Он любил, чтобы приехавшие во Францию показывали ему новые привезенные с собою стихи, арии, песни. Если ему нравились слова, он часто сочинял к ним новую мелодию, которая сразу становилась популярной в его стране, причем часто имя автора оставалось неизвестным. Когда число подобных его мыслей, обязанных исключительно вдохновению его сердца, оказалось значительным, Шопен в последние годы стал помышлять собрать их и издать. У него не было на это досуга и они пропали и рассеялись, как запах цветов, которые растут в необитаемых местах, чтобы встречать благоуханием случайно зашедшего неведомого путника. Мы слышали в Польше несколько принадлежащих ему мелодий; некоторые из них поистине его достойны. Но кто осмелился бы ныне произвести ненадежное размежевание между вдохновениями поэта и его народа?!»¹

По всей вероятности, Лист говорит здесь о песнях Шопена, которые были опубликованы уже после смерти их автора. Вполне возможно, что некоторые из вокальных сочинений Шопена действительно, как полагает Лист, превратились в народные песни, утратив имя автора.

Легенду об «аристократизме» Шопена убедительнее всего опровергает его творчество. Прав был Лист, который писал в 1872 году В. Ленцу: «Я думаю, что Вы преувеличиваете влияние парижских салонов на Шопена. Его душа ни в какой мере не была затронута ими, и его создания остались прозрачны, изумительны, эфирны, гениальны, вне всяких догм и салонных пошлостей»².

Действительно, обратимся к творческим итогам десятилетия, которое надо считать наиболее плодотворным в композиторской деятельности Шопена. За вторую половину тридцатых и первую половину сороковых годов Шопеном написаны сонаты b-moll (1839) и h-moll (1844), фантазия f-moll (1840—1841), баллады F-dur (1836—1839), As-dur (1840—1841) и f-moll

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 309—310.

² «Franz Liszt's Briefe», Bd. II. Leipzig, 1893, S. 175.

(1842), полонезы A-dur (1838), c-moll (1838—1839), fis-moll (1840—1841), As-dur (1836—1842), полонез-фантазия (1845—1846), скерцо b-moll (1837), cis-moll (1839) и E-dur (1842), экспромты As-dur (1837), Fis-dur (1839) и Ges-dur (1842), наиболее зрелые мазурки, лучшие ноктюрны, несколько этюдов и вальсов. баркарола, колыбельная, несколько песен.

Все перечисленные сочинения занимают место в ряду высших творений их автора—и не только наиболее значительных по мысли и совершенных по воплощению, но и глубоко национальных. И, конечно, ни малейшего признака «аристократической салонности» в этих произведениях нет.

Вместе с легендой об аристократизме должно быть опровергнуто еще одно, также довольно распространенное, ложное представление о Шопене, которое, в конечном счете, тоже опирается на мемуары Жорж Санд.

Вот характерная страница из «Воспоминаний и впечатлений», опубликованных много лет спустя после смерти Шопена: «...Делакруа понимает Шопена и обожает его; Шопен же не понимает Делакруа [...]. Делакруа, более разносторонний по своим способностям, умеет ценить музыку, он знает и понимает ее, у него определенный и утонченный вкус. Он без усталости слушает Шопена и наслаждается им [...]. Шопен это обожание принимает и тронут им, но когда сам смотрит на картины своего друга, то страдает и не может найти для него ни слова. Он музыкант, только музыкант. [...] он ничего не может понять ни в живописи, ни в скульптуре. Микеланджело устрашает его, Рубенс ужасает его»¹.

Эту страничку охотно цитируют биографы Шопена; но стоит сопоставить ее с некоторыми другими документами, и она быстро теряет убедительность. Шопен упоминает о Делакруа в письме к Франкомму: «Это чудеснейший художник; я провел с ним восхитительные часы». Об отношении Шопена к живописи и скульптуре, в частности к Делакруа и Микеланджело, можно судить и по краткому замечанию в книге Листа: «Он [Шопен] утверждал, что можно наслаждаться в один и тот же день «Улиссом» Фидия и «Мыслителем» Микеланджело, «Таинством» Пуссена и «Ладьей Данте» Делакруа, «Импропериями» Палестрины и «Царицей Маб» Берлиоза»².

В одном из писем к родным Шопен упоминает об очередной парижской выставке: «Несколько недель тому назад здесь открылась ежегодная выставка картин и скульптуры, но нет ничего выдающегося, сделанного известными мастерами, зато обнаружилось несколько новых настоящих талантов,—например.

¹ Жорж Санд. Воспоминания и впечатления (цит. по книге: Вл. Кавенич. Жорж Санд, т. II, стр. 194).

² Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 262.

скульптор, который только два года как выставляется, по имени Клезанже и живописец Кутюр, огромная картина которого, изображающая пир в Риме времен упадка, обращает на себя всеобщее внимание» (19. IV. 1847). В том же письме Шопен пишет: «Если бы вчера у Лео после обеда меня не усадили смотреть альбом одного художника, который 16 лет путешествовал по Америке, и я не смог оторваться (чудные вещи!), то я пошел бы на концерт Вьетана».

По нескольким замечаниям в письмах вполне ясно, что Шопен отлично знал художественные сокровища парижских музеев: недаром он так охотно становился «гидом» своих соотечественников. Рассказывая о своих впечатлениях от поездки по Англии, Шопен, уже смертельно больной, не забывает упомянуть о виденной им в одном из замков прекрасной коллекции картин. Шопен любил посылать родным в Варшаву подарки: в число их входят и художественные парижские издания, гравюры. Наконец, мы знаем, что Шопен целыми часами говорил с друзьями—охотнее всего с Делакруа—не только о музыке, но и о живописи.

Вывод из сказанного ясный: Шопена меньше всего можно назвать человеком, который «ничего не мог понять ни в живописи, ни в скульптуре». Скорее наоборот—его можно считать гонким и глубоким ценителем изобразительных искусств.

Не раз говорилось в биографиях Шопена,—например, в изданной на русском языке монографии Г. Лейхтентритта,—что круг его интересов ограничивался искусством, главным образом—музыкой. И это утверждение оказывается несостоятельным при сопоставлении с фактами. Многие письма Шопена к родным представляют собой многостраничные «отчеты» о парижской жизни. Характерно, что Шопен пишет не только о музыке, о живописи, о театре, о литературе, об общественной жизни. С самым живым интересом он сообщает родным о достижениях науки, о завоеваниях техники.

Из переписки Шопена, из воспоминаний о нем известно, что он регулярно читал парижские журналы, в которых помещались литературные новинки, в том числе и крупные литературные произведения. Самый круг знакомых Шопена, в который входили многие виднейшие французские писатели, говорит о его интересе к художественной литературе.

Все это отнюдь не показывает Шопена как «только музыканта». Но и в сфере музыки кругозор Шопена был весьма широк. Мы знаем, что с самой ранней юности он не упускает возможности посетить концерт, послушать оперу (а также побывать в драматическом театре). Таков он и в Париже, вплоть до самых последних лет. Даже вернувшись из Англии безнадежно больным, Шопен не теряет интереса к событиям художественной жизни. «Я был слишком болен,—пишет он,—чтобы идти треть-

его дня на репетицию [оперы Мейербера «Пророк»], но я собираюсь на первое представление, которое состоится в будущий понедельник» (13. IV. 1849. Соланж Клезанже). Из дневника Делакруа мы узнаем, что Шопен, действительно, «поташился на «Пророка».

Говорить о широком кругозоре Шопена—значит сказать не только о жадности его к художественным впечатлениям; нужно сказать и о его художественных симпатиях и антипатиях, о его воззрениях на искусство. Замечания, разбросанные по письмам Шопена, очень лаконичны, разрозненны и не дают достаточного материала, чтобы составить отчетливое представление о его художественном credo, об отношении его к различным явлениям искусства. Больше дают в этом смысле воспоминания людей, хорошо знавших Шопена.

Едва ли не все, кто пишет о музыкальных вкусах Шопена, отмечают его горячую любовь к Моцарту. О ней ясно говорят и письма Шопена. То он просит прислать ему в Ноан партитуру «Реквиема», то, упоминая о «восхитительнейших часах», проведенных с Делакруа, считает нужным добавить, что Делакруа «обожает Моцарта» (30. VIII. 1846). Как известно, одна из первых пьес Шопена, создавших ему имя выдающегося композитора,—«Вариации на тему Моцарта». Свой последний концерт в Париже Шопен начал исполнением Моцарта. По предсмертной просьбе Шопена на его похоронах исполнялся «Реквием» Моцарта. Нет надобности далее умножать примеры его привязанности к великому венскому классику.

Рядом с Моцартом, если не выше, Шопен ставил, как уже говорилось, Баха; главным образом—его сборник 48 прелюдий и фуг. Этот сборник лежал на столе Шопена даже на острове Майорка! В одном из писем он сообщает, что занят исправлением издания баховских фуг; ученица Шопена Ф. Штрейхер вспоминает, что, разговоривая с ней о Бахе, он сыграл ей наизусть 14 прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира».

В 1841 году в Ноане Шопен, как мы уже знаем, проводит целые часы с Полиной Виардо у инструмента, изучая композиторов добетховенского времени: Палестрину, Порпора, Паэзелло, Марчелло, Генделя, Глюка, Гайдна, Орlando Лассо, Жоскена де Пре и, конечно, Баха и Моцарта.

В музыке XIX столетия Шопен многим восхищался, а ко многому относился критически. Естественный интерес вызывает вопрос об отношении Шопена к Бетховену. Приходится иногда встречаться с утверждением, что Шопен просто «не любил» бетховенскую музыку. Это, конечно, неверно. Мы уже видели, что Шопен охотно слушал Бетховена. Об одном из его трио он пишет: «Я никогда не слышал ничего более величественного». Вместе с тем далеко не все черты бетховенской музыки

казались ему привлекательными. «При всем его восхищении творениями Бетховена,—пишет Лист,—некоторые вещи представлялись ему слишком грубо скроенными. Их структура была слишком атлетической, чтобы ему нравиться, ярость некоторых произведений Бетховена ему казалась чрезмерно рычащей. Он находил, что страсть в них слишком близка к катаклизму; львиная природа, сказывающаяся в каждой его фразе, ему казалась слишком материальной...»¹

Впрочем, это свидетельство Листа, видимо, несколько упрощенно ставит вопрос об отношении Шопена к Бетховену. Известно, что Шопен любил «Аппассионату», хотя в ней очень ясно проявилась «львиная природа» Бетховена.

Напрашивается параллель между отношением к Бетховену и к Микеланджело, творения которого тоже могли казаться Шопену чрезмерно «атлетическими» и «материальными», что вовсе не исключало общей высокой оценки великого мастера Ренессанса.

На весьма сложном вопросе об отношении Шопена к романтизму мы остановимся во второй части настоящей книги. Здесь лишь подчеркнем одно: Шопен ясно сознавал, что его место—в ряду тех композиторов-новаторов, которые, при всех огромных различиях, объединялись под общим знаменем романтического искусства. Передовые романтические музыканты Парижа склонны были даже, по словам Листа, видеть в Шопене своего главу, хотя сам он на эту роль никогда не претендовал. «Шопен был нам опорой,—пишет Лист,—своей редкой твердостью убеждений, своим спокойствием и непоколебимостью»². Эти слова Листа хочется дополнить коротким фрагментом (на этот раз не вызывающим возражений) из мемуаров Жорж Санд. «Шопен мало и редко говорит о своем искусстве, но когда он говорит о нем, то удивительно ясно и с такой точностью суждений и намерений, которые в конец разрушили бы много ересей, если бы он захотел открыто проповедовать»³.

Редкой ясности и пронизательности ум—это свойство Шопена отмечалось многими. «Человек необыкновенный по своей сердечности, не говоря уже об его уме»⁴. «Взгляд его голубых глаз выказывал скорее остроту ума, нежели мечтательность»⁵.

Характерно отношение Шопена к так называемому «мессианизму», туманному, путаному и глубоко реакционному «учению», под влияние которого подпали многие польские эмигранты. «Мессианисты» считали, что Польше предназначена особая

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 265.

² Там же, стр. 269.

³ Жорж Санд. Воспоминания и впечатления (цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, стр. 196).

⁴ Э. Делакура. Дневник, стр. 158.

⁵ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 247.

«искупительно-очищающая» роль в истории Европы; «... у поляков,—пишет Герцен,—католицизм развил ту мистическую экзальтацию, которая постоянно их поддерживает в мире призрачном. Если они не находятся под прямым влиянием иезуитов, то вместо освобождения или выдумывают себе кумир, или попадают под влияние какого-нибудь визионера. Мессианиззм [...] вскружил голову сотням поляков и самому Мицкевичу»¹.

Узнав, что многие польские эмигранты увлечены «пророчествами» одного из реакционнейших деятелей польской эмиграции «визионера» А. Товяньского, Шопен писал Ю. Фонтане: «Или уже совсем обезумели?! За Мицкевича и Собаньского не боюсь,—это крепкие головы, могущие выдержать еще несколько эмиграций и не потерять ни разума, ни энергии» (11. IX. 1841). Шопен не хотел даже верить, что и Мицкевич мог увлечься «мессианизмом». «Мицкевич плохо кончит,—писал Шопен спустя несколько дней тому же адресату,—если он над вами не издевается» (18. IX. 1841).

Еще один штрих, помогающий нам яснее представить себе облик Шопена. Снова—из дневника Делакруа, посетившего Шопена в последние месяцы его жизни. «Вечером у Шопена. Нашел его в крайнем упадке сил, почти без дыхания. Мое присутствие помогло ему спустя некоторое время прийти в себя. Он говорил мне, что скука для него самое жестокое из всех мучений. Я спросил его, неужели никогда прежде не испытывал он этого чувства невыносимой пустоты, какое иногда овладевает мною. Он ответил мне, что всегда умел заняться чем-нибудь; всякое же занятие, как бы оно ни было ничтожно, заполняет время и удаляет тоску. Другое дело—настоящее горе»².

В свете приведенных высказываний не выглядит достоверной следующая, тоже популярная, страница воспоминаний о Шопене Жорж Санд:

«Его творчество было внезапно, чудесно; он находил его без поисков, непреднамеренно. Оно разом являлось под его пальцами, неожиданно, законченным и чудным, или же звучало в его голове на прогулках, и тогда он спешил самому себе скорее сыграть его, бросаясь к фортепьяно. Но тогда начиналась самая отчаянная работа, при которой я когда-либо присутствовала: это был ряд усилий, нерешительностей, нетерпений уловить какую-нибудь подробность услышанной им мелодии; то, что создавалось им разом, то он потом чересчур разбирал, когда хотел записать, и сожаление о том, что он не находит это таким ясным, доводило его до отчаяния. Он запирался целыми днями в своей комнате, плакал, ходил взад и вперед, ломал перья, повторяя и напевая по сотне раз один и тот же такт. [...]

¹ А. Герцен. Былое и думы. Л., 1946, стр. 367.

² Э. Делакруа. Дневник, стр. 158.

Он по шести недель просиживал над одной страницей, а кончалось тем, что писал ее так, как набросал ее с первого раза...»¹

Едва ли можно довериться даже этому *описанию* творчества Шопена. Либо «поэтический вымысел» здесь оказал немалую «помощь» автору воспоминаний, либо единичные случаи в памяти Жорж Санд превратились в картину обычного творческого процесса. Отметим, что у другого свидетеля творческой работы Шопена—Делакруа осталось о ней совершенно иное впечатление: живя в Ноане, он спокойно слушает «волны музыки» Шопена и не упоминает ни о слезах, ни об отчаянии своего друга. И Лист говорит о свойственном Шопену «терпеливом старании отделявать и доводить до полной законченности свое произведение».

Об этом «терпеливом старании» говорят и письма Шопена с острова Майорки. Он почти ничего не написал на Майорке, но затратил огромный труд (специально для работы выписав из Парижа фортепьяно), чтобы «довести до полной законченности» прелюдию, вторую балладу, третье скерцо и полонезы A-dur и c-moll. И ведь эта работа велась около Жорж Санд— в соседней комнате! Жорж Санд, видимо, не отдавала себе ясно го отчета в *конкретном содержании* работы Шопена.

Главное же, чему никак нельзя поверить в рассказе Жорж Санд, это *бесплодность* упорного труда Шопена над отделкой своих сочинений. Можно допустить, что у гениального художника внезапно зарождаются основные мысли и общие контуры произведения. Но без тщательной, вдумчивой работы, без строгого контроля интеллекта они не превратятся в творение мастера. Шопен, с его ясным умом, хорошо понимал значение этой стороны творческого процесса. Недаром он говорил: «Время—лучший судья, терпение — лучший учитель».

Если освободить образ Шопена от искажений, вольно или невольно допущенных сентиментально-восторженными, легкомысленными и просто недобросовестно написанными воспоминаниями,—перед нами встанет облик художника могучего вдохновения, высокой культуры и сильного интеллекта; человека большого сердца и чуткой, может быть, болезненно чуткой, но мужественной души.

¹ Жорж Санд. История моей жизни (цит. по книге: Вл. Каренин Жорж Санд, т. II, стр. 96—97).





ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В «Истории моей жизни» Жорж Санд говорит, что здоровье Шопена в начале сороковых годов было подорвано двумя тяжелыми утратами: «Смерть его друга, доктора Матушиньского, а потом и смерть отца нанесли ему два ужасных удара»¹.

Смерть отца (1844) действительно потрясла Шопена (некоторое облегчение принес ему приезд сестры Людвики, прожившей несколько месяцев в Ноане); глубокая горе причинила ему и смерть (1842) доктора Матушиньского, ближайшего из его друзей. Но еще большее потрясение принесло Шопену другое чрезвычайно важное в его жизни событие—разрыв с Жорж Санд.

История отношений Шопена и Жорж Санд, весьма сложная, получившая различное освещение в работах о Шопене,—не может быть во всей полноте изложена в настоящем очерке. Но пройти мимо нее биограф Шопена не может — так значительна роль Жорж Санд в жизни великого польского композитора.

Нелегко составить верное и ясное представление о причинах разрыва Шопена и Жорж Санд. Нелегко прежде всего потому, что биографы лишены возможности «выслушать обе стороны». Шопен, всегда предельно сдержанный во всем, что касается личных отношений, лишь в немногих письмах к родным лаконично упоминает о разрыве с Жорж Санд. И наоборот: Жорж Санд пишет о своих отношениях с Шопеном и в многочисленных письмах, и в мемуарах, и даже в одном из романов («Луcreция Флориани»)! Пишет как будто откровенно, а по существу фальсифицируя—порой бессознательно, а часто и сознательно — историю совместной жизни своей с Шопеном. Ценнейший материал для восстановления истинной картины отношений Жорж

¹ Жорж Санд. История моей жизни (цит. по книге: Вл. Карсний. Жорж Санд, т. II, стр. 482).

Санд и Шопена могла бы дать их переписка. К сожалению, большая часть ее, как уже сказано, уничтожена самой Жорж Санд.

Сохранившиеся документы, при внимательном и объективном их прочтении, все же дают возможность установить причины, которые разрушили союз Жорж Санд и Шопена.

Известную роль в наступившем охлаждении Жорж Санд к Шопену сыграло, очевидно, его болезненное состояние; Жорж Санд, с ее активной, кипучей натурой, часто приходилось превращаться в сиделку, что не могло не тяготить ее. Эта сторона отношений Жорж Санд и Шопена нашла отражение в романе «Лукреция Флориани», который начал печататься в одном из парижских журналов в 1846 году. Героиня романа—красавица-артистка, уставшая от любви, отдавшаяся воспитанию детей и с материнской заботливостью самоотверженно ухаживающая за своим другом. Легко понять, что Жорж Санд подразумевает здесь свою жизнь с Шопеном; но насколько облагорожен, идеализирован образ Лукреции—Жорж Санд, настолько же искажен образ Кароля—Шопена, человека гениальной одаренности, но слабого, изнеженного, избалованного, эгоистического, который бесконечными капризами сводит в могилу великую артистку!

Яр. Ивашкевич считает, что «Лукреция Флориани» «была последним гвоздем в гроб их [Шопена и Жорж Санд] отношений». «Шопен не показал,—говорит Ивашкевич,—сколько он был задет, оскорблен и обижен, но запомнил это принесение в жертву сомнительной литературе самых дорогих чувств. Г-жа Санд так далеко пошла в своей жестокости, что читала некоторые фрагменты своей повести вслух Шопену в присутствии Эжена Делакруа»¹.

Приводимый Ивашкевичем фрагмент из письма Делакруа заставляет удивляться самообладанию Шопена, которое обмануло даже его ближайшего друга. «Я испытывал страшные мучения,—пишет Делакруа,—во время чтения этой повести. И палач, и жертва равно поражали меня. Г-жа Санд была ни в малейшей степени не смущена, а Шопен не переставал восхищаться повестью. В полночь мы вместе с ним пошли к себе. Шопен провожал меня, и я воспользовался случаем, чтобы узнать его подлинное мнение. Притворялся ли он передо мной? Нет, в самом деле, он не понял и продолжал восхищаться этой повестью»².

Конечно, Шопен не мог не узнать себя в герое романа Жорж Санд. Но он предпочел ничем не проявить (даже перед Делакруа!), что понимает смысл нового произведения Жорж Санд.

¹ Jarosław Iwaszkiewicz. Chopin, str. 281.

² См. там же, стр. 281.

Лишь впоследствии, после разрыва с Жорж Санд, Шопен называет ее в одном из писем *Лукрецией!*

Г. Гейне говорит о романе Жорж Санд: «...эта émancipatrice¹ оскорбила самым возмутительным образом моего бедного друга Шопена в отвратительном, но божественно написанном романе»².

Появление романа «Лукреция Флориани» ясно показывает, что к середине сороковых годов Жорж Санд уже тяготилась союзом с Шопеном. Но и раньше—в первой половине сороковых годов—совместная жизнь Жорж Санд и Шопена не была безоблачной. В письмах к друзьям и родным не раз встречаются намеки на это—иногда в иносказательной форме. «Что касается утренней зари (то есть *Авроры*—Жорж Санд.—А. С.), то вчера была большая мгла,—пишет Шопен Гжимале в 1844 году.—Нынче я жду солнца».

К окончательному разрыву привела та невыносимая атмосфера, которую создали отношения Жорж Санд и Шопена с ее детьми. Пройти мимо этих семейных неурядиц мы не можем, хотя и нет надобности останавливаться на бытовых деталях, привлекавших чрезмерное внимание многих биографов Жорж Санд и Шопена.

Когда Соланж и Морис были подростками, у Шопена сложились хорошие, родственные отношения с обоими. Отношения эти изменились к середине сороковых годов, когда Морис стал взрослым человеком.

Не лишенный разнородных способностей, но грубый, несдержанный, крайне избалованный матерью, очень эгоистичный, Морис выше всего ставил свои интересы. В одном из писем к сестре Людвике Шопен говорит о Морисе: «...учтивость не свойственна его натуре, поэтому неудивительно, что он ничего не просил передать твоему мужу за [подаренную им Морису] машинку для сигар» (31. X. 1844).

Грубость натуры Мориса, любимца матери, не желавшей видеть его недостатков, все же не могла бы привести к *серьезным* семейным осложнениям. К этим осложнениям привела семейная ситуация, о которой придется сказать несколько слов. В доме Жорж Санд поселилась, по ее предложению, ее дальняя родственница Огюстина Бро. Это была молодая, внешне привлекательная девушка. Жорж Санд питала к ней искреннюю симпатию и предполагала, что она станет женой ее сына. Однако Морис вовсе не собирался завершить свои отношения с Огюстиной браком. Шопен это ясно понимал, и позиция Мориса вызывала его резкое осуждение. В результате семья отчет-

¹ «Эмансипаторка», поборница эмансипации

² Г. Гейне. Письмо к Г. Лаубе. Полное собрание сочинений, т. 12, 1936, стр. 184.

ливо разделилась на два лагеря: на одной стороне—Морис и Огюстина, на другой—Шопен и дружившая с ним Соланж. Жорж Санд, как и во всех других случаях, поддерживала Мориса.

Последние годы Шопену пришлось жить в Ноане в атмосфере неприязни, а порой и острых столкновений. Подавленное настроение сказывается на творческой работе Шопена. «Дорогой мой,—пишет он Франкомму,—я делаю все, что в моих силах, чтобы работать, но не выходит» (8. VII. 1846). В сложившейся обстановке Шопен даже не решался приглашать в Ноан друзей-поляков. Жалуясь в письме к родным на ноанскую атмосферу, Шопен с горечью говорит, что лишен возможности увидеться в Ноане со своим товарищем, приехавшим в Париж из Польши, Новаковским. «Был бы рад увидеть его. К несчастью, однако, здесь этого не хотят. Он бы мне многое напомнил. С ним я поговорил бы хоть по-нашему» (11. X. 1846).

В том же письме Шопен пишет: «...со времени отъезда Лорки¹ ни слова не говорил по-своему (по-польски. — А. С.). Я Вам писал о Лорке. С ней здесь любезны, но после ее отъезда доброжелательности к ней не проявляют. Кузине [Огюстине Бро] она не понравилась, значит и сыну тоже. Отсюда шуточки, за шуточками грубости, и поскольку мне это не нравилось, то о ней и речи уже нет».

Из «Истории моей жизни» Жорж Санд известно, что отношения Шопена с Морисом особенно обострились летом 1846 года. Морис, «атакуемый», по словам Жорж Санд, Шопеном, заявил, что он уйдет из дому. В этом столкновении Жорж Санд безоговорочно стала на сторону сына. В «Истории моей жизни» она утверждает, будто упреки Шопена по адресу Мориса были лишены всякой почвы; однако в письме к Морису она сама говорит сыну, что его отношение к Огюстине должно вызывать у него «угрызения совести».

Возможно, что в результате наступившего охлаждения Жорж Санд предпочла зиму 1846/47 года провести не в Париже, а в Ноане. Шопен же, как обычно, жил в Париже, давая уроки. Но это еще не было разрывом. Весной Жорж Санд провела два месяца в Париже. А письма Шопена в Ноан полны внимания к Жорж Санд. Непосредственной причиной разрыва, несомненно, подготовленного конфликтом с Морисом, оказался конфликт между Жорж Санд и ее дочерью.

Соланж не была любимицей матери, не дружила с братом и Огюстиной; и, наоборот, в Шопене видела близкого друга. Весной 1847 года Соланж вышла замуж за молодого скульптора О. Клезанже. Это был человек безусловно талантливый (мы уже приводили отзыв Шопена о его работах), но грубый и мало-

¹ Лаура Чосновская — друг семьи Шопенов.

культурный. Шопен пытался доказать Жорж Санд и ее дочери, что брак с Клезанже не принесет счастья Соланж. Вскоре Жорж Санд убедилась, что опасения Шопена были основательны. После тяжелой ссоры Жорж Санд предложила Клезанже и Соланж покинуть Ноан и заявила Шопену, что он должен прекратить с ними всякие отношения. Шопен не подчинился этому требованию, не считая себя вправе отказать в поддержке Соланж и ее мужу. Шопен принимал их, бывал у них, оказывал материальную помощь, использовал свои связи, чтобы найти для Клезанже выгодные работы.

Письмо Жорж Санд к Шопену с предложением порвать отношения с Клезанже и Соланж не сохранилось. Но сохранилось ответное письмо Шопена. Приведем это последнее письмо Шопена к Жорж Санд, написанное 24 июля 1847 года, полностью.

«Я не говорил Вам о г. К[лезанже]. Я и в мыслях не имел К[лезанже] до тех пор, пока Вы не отдали за него свою дочь.

Что же касается последней, она не может быть мне безразличной. Вспомните, что я заступался перед Вами за Ваших детей, не делая никакого предпочтения, каждый раз, когда представлялся к этому случай, и что Вам предназначено их любить всегда, так как лишь эти привязанности остаются неизменными. Несчастье может их затуманить, но не извратить.

Несчастье это должно быть очень большим, если оно не позволяет Вашему сердцу слушать что-либо о Вашей дочери в самом начале решающего этапа ее жизни, в ту пору, когда ее физическое состояние особенно нуждается в материнских заботах.

Перед столь серьезным фактом, относящимся к Вашим наиболее священным привязанностям, я не стану говорить о том, что касается меня.

Время сделает свое дело. Я буду ждать.

Всегда тот же

преданный Вам Ш.

Морису [привет]».

Это письмо, несмотря на его чрезвычайную сдержанность, привело Жорж Санд в настоящую ярость. Она ответила Шопену письмом, которое заканчивает их переписку. Письмо Жорж Санд долгое время считалось утерянным (или уничтоженным его автором). Однако несколько лет тому назад (в 1948 году) потомки писательницы опубликовали это письмо, хранившееся целое столетие в архиве семьи Санд. Приводим его также полностью.

«Я взяла вчера почтовых лошадей и собиралась ехать в эту ужасную погоду в кабриолете, сама совершенно больная; я намеревалась провести в Париже день, чтобы получить о Вас

вести. До такой степени из-за Вашего молчания я была встревожена за Ваше здоровье. Вы тем временем поразмыслили, и Ваш ответ весьма спокоен.

Прекрасно, мой друг, делайте то, что Вам диктует теперь Ваше сердце, и примите его влечение за язык Вашей совести. Я понимаю отлично.

Что же касается моей дочери, ее болезнь внушает не больше тревоги, чем за последний год, и никогда мое внимание, мои заботы, мои приказания, мои просьбы не могли заставить ее вести себя не так, как ведет себя тот, кто любит болеть.

Не пристало бы ей претендовать на любовь матери, которую она ненавидит, на которую она клеветает и жестоким злословием грязнит ее наиболее святые поступки и ее дом. Вам нравится все это слушать и, быть может, этому верить. Я не вступаю в сражение такого рода; это вызывает во мне ужас. Я предпочту видеть Вас на стороне врагов, чем защищаться от врага, который вышел из моего лона и вскормлен моим молоком.

Забойтесь о ней, так как Вы считаете, что ей Вы должны себя посвятить. Я не буду за это на Вас сердиться, но Вы должны понять, что я остаюсь в своей роли оскорбленной матери, и ничто отныне не заставит меня забыть мой авторитет и мое достоинство. Довольно с меня быть обманутой и жертвой. Я прощаю Вас и отныне не обращаюсь к Вам ни с одним упреком, так как Ваша исповедь искренна. Она удивляет меня немного, но если таким образом Вы чувствуете себя свободнее и приятнее, я не стану страдать от этого странного поворота.

Прощайте, мой друг, выздоравливайте скорее от всех болезней, теперь я надеюсь на это (у меня есть на то основания), и я буду благодарить бога за эту странную развязку девятилетней исключительной дружбы. Подавайте мне время от времени о себе вести.

Бесполезно когда бы то ни было возвращаться к остальному. Ж. С.»¹.

Письмо это исключило всякую возможность не только восстановления семейной жизни, но и дружеских отношений между Шопеном и Жорж Санд.

4 марта 1848 года произошла последняя, совершенно случайная встреча Шопена с Жорж Санд. Об этой встрече Шопен рассказал в письме к Соланж.

«Я был вчера у г-жи Марлиани и при выходе в дверях прихожей столкнулся с Вашей матерью, которая входила с Ламбером². Я поздоровался с Вашей матерью, и моим вторым словом было—давно ли она получала известия от Вас. «Неделю

¹ «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 416—417 (предположительно 2/ июля 1847 года).

² Э. Ламбер — молодой скульптор, друг Мориса и Жорж Санд.

тому назад»—ответила она.—«А вчера, позавчера не получила?»—«Нет».—«В таком случае сообщаю Вам, что Вы—бабушка: у Соланж—дочка, и я очень рад, что могу сообщить Вам эту новость первым». Я поклонился и пошел вниз по лестнице. Меня сопровождал Комб, абиссинец (который прямо из Марокко попал в революцию), и так как я забыл сказать, что Вы здоровы—вещь важная, особенно для матери (теперь Вы это легко поймете, мамаша Соланж!)—то я, не будучи в состоянии взбираться сам, просил Комба подняться и сказать, что Вы здоровы и ребенок тоже.

Я ждал абиссинца внизу, как вдруг Ваша мать сама спустилась вместе с ним и с большим интересом расспрашивала меня о Вашем здоровье. Я ей ответил, что Вы написали мне сами карандашом несколько слов на другой день после рождения Вашего ребенка, что Вы очень страдали, но при виде Вашей дочурки все забыли. Она спросила меня, был ли Ваш муж при Вас. Я ответил, что адрес на Вашем письме, как мне показалось, написан его рукой. Она меня спросила, как я себя чувствую; я ответил, что здоров, и попросил швейцара открыть мне дверь. Я поклонился и пошел в Орлеанский сквер пешком, сопровождаемый абиссинцем» (5. III. 1848).

Можно представить себе, что эта встреча не была для Шопена легкой. Но она, конечно, не была той мелодраматической сценой, которую описывает Жорж Санд в «Истории моей жизни» (и в письмах). Эта страница «Истории моей жизни»—одна из фальсификаций, которые в таком изобилии встречаются в мемуарах Жорж Санд.

Незадолго до последней встречи с Жорж Санд Шопен с глубокой горечью писал об отношениях с ней сестре Людвике. «Теперь она [Жорж Санд], кажется, больше сердится на зятя, чем на дочь, а в знаменитом письме ко мне¹ она писала, что зять не плох, а таким делает его дочка. Можно подумать, что она хотела одним ударом отделаться от дочери и от меня, так как мы оба стали неудобны! [...] Она убедит себя, что права, и объявит меня своим врагом только по той причине, что я принял сторону зятя (которого она только потому не терпит, что он женился на ее дочери, против чего я ее всеми силами предостерегал).

Удивительное создание при всем своем уме! На нее напало какое-то сумасбродство, она портит собственную жизнь и жизнь своей дочери [...]. Для своего оправдания она готова придумать чтонибудь против тех, которые желали ей добра, в нее верили и никогда не сделали ей ни одной грубости и которых она не

¹ Шопен, очевидно, имеет в виду предпоследнее, не дошедшее до нас письмо Жорж Санд.

может видеть около себя только потому, что они зеркало ее совести!

Я отнюдь не жалею, что помог ей пережить восемь самых грудных лет ее жизни,—то время, когда подрастала дочь, а сын воспитывался около матери. Я не жалею ни о чем, что мне пришлось перенести; жалею единственно только о том, что она свою дочь, такое взлелеянное и от стольких бурь убереженное растение, сломала материнской рукой с безрассудством и легкомыслием, простительным двадцатилетней, а никак не сорокалетней женщине. [...] Если когда-нибудь г-жа Санд захочет пересмотреть свою жизнь, она сможет сохранить обо мне только самое хорошее воспоминание» (26. XII. 1847).

И в другом письме: «На этом я поставил крест. Да простит ей бог, что она не умеет отличить искреннюю привязанность от лести. [...] Время—великий целитель. Я до сих пор еще сам не свой; потому и не пишу вам, что все что ни начну, то сжигаю. А я мог бы столько написать! Или лучше ничего! Во всяком случае, мы давно уже не встречались без баталий и сцен. Я не мог к ней ехать, после того как молчание о дочери было поставлено мне условием» (10. II. 1848).

Объективную оценку позиций Жорж Санд и Шопена мы находим в высказываниях их общих друзей—Делакура и супругов Виардо. 20 июля 1847 года Делакура записывает в своем дневнике: «Шопен заходил утром. [...] Он говорил со мною о полученном им письме. [...] Надо сознаться—оно жестоко. Необузданные страсти, долго сдерживаемое нетерпение—все обнаруживается в нем; и в виде контраста, который был бы забавным, если бы дело шло не о таком печальном событии, автор время от времени ведет себя по-бабьи и раздражается тирадами, словно заимствованными из романа или какого-нибудь философского поучения»¹.

Эта запись так же мало нуждается в комментариях, как и письмо Луи Виардо, адресованное Жорж Санд и датированное 19 ноября того же 1847 года.

«Я должен из чувства справедливости и для установления истины подтвердить Вам, что враждебность, которой, как Вы думаете, он с неблагодарностью преследует Вас, не проявлялась, при нас по крайней мере, ни в одном слове, ни в одном его жесте. Вот со всей откровенностью смысл и резюме всего, что он нам сказал: «Замужество Соланж большое несчастье для

¹ Э. Делакура. Дневник, стр. 136.

Из сопоставления дат писем Жорж Санд и Шопена и записи Делакура очевидно, что речь идет не о последнем приведенном нами, письме Жорж Санд, а об утерянном предпоследнем, в котором заключалась ультимативное требование, отклоненное Шопеном,— не видеться с Соланж и с Касанже. Но то, что сказано Делакура об утерянном письме, по существу могло бы быть сказано и о последнем письме Жорж Санд, которое мы привели.

нее, для ее семьи и ее друзей. Дочь и мать заблуждались, и ошибка обнаружена слишком поздно. Но зачем же обвинять только одну в этой ошибке, совершенной обеими? Дочь желала и требовала этого плохо обдуманного брака, но разве не несет долю вины и мать, согласившись на него? С ее большим умом и большим опытом, разве не должна была она вразумить молодую девушку, которую толкала больше неудовлетворенность, чем любовь? И если она строила иллюзии, не следует быть безжалостной из-за ошибки, которую она сама разделяла. И я, добавил он, жалея обеих до глубины души, стараюсь принести хоть какое-нибудь утешение той из них, которую мне разрешается видеть»¹.

В качестве заключения приведем несколько строк из книги о Шопене одного из видных деятелей культуры демократической Польши—Яр. Ивашкевича. «Много совершенно противоречивых суждений было высказано по поводу этих отношений. [...] Как нам известно, любовь Шопена и Жорж Санд отразилась на его искусстве благоприятно. Ноан стал творческой мастерской, где возникли самые прекрасные и наиболее значительные произведения нашего художника,—вот почему эта «добрая дама» заслуживает нашей благодарности, хотя вряд ли она сознавала, какого великого человека приютила под своим кровом и как долго будет звучать музыка, рожденная в ее доме.

Надо признать, что в момент разрыва мадам Санд не покупилась на горькие и несправедливые слова, почти обывательские и сварливые. [...] Если бы мы даже были готовы самым суровым образом осудить мадам Санд с ее эгоизмом, мелочностью и близорукостью, с ее недооценкой величия Шопена, со всеми недостатками ее слишком женского характера, который она старалась замаскировать, одеваясь в мужскую одежду и куря сигары [...], если мы возмущены тем, как она просто жмет в своих дневниках и биографических романах, стараясь выставить себя в наиболее благоприятном свете,—все же неоспоримым остается факт, что самые лучшие свои произведения Шопен сочинил под ее кровом, в уединении ее сельского жилища, которое заменяло дом бездомному художнику»².

Шопен—говорит дальше Ивашкевич—болезненно воспринял разрыв с Жорж Санд, «остро переживая всю горечь и оскорбления, нанесенные ему охлаждением капризной женщины, которая теперь взваливала всю вину на него и рассказывала невероятные вещи в письмах к своим друзьям»³.

Для того чтобы понять, почему Жорж Санд рассказывала эти «невероятные вещи», нужно учесть и еще одно обстоятель-

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 378—379.

² Ярослав Ивашкевич. Шопен, перевод с польского. М.—Л., 1949, стр. 46—47.

³ Там же, стр. 48.

ство. Всю силу своей привязанности Жорж Санд сосредоточила почти целиком на одном человеке—сыне Морисе. Отношение Мориса к Шопену нам известно, и трудно сомневаться, что в значительной мере под воздействием Мориса Санд написаны те, посвященные Шопену, страницы воспоминаний Жорж Санд, которые вызвали справедливое возмущение друзей великого польского музыканта.

*

Нельзя определить, конечно, в какой мере, но несомненно, что на состоянии здоровья Шопена сказалось душевное потрясение лета 1847 года. В одном из писем к Гжимале у него вырвалась многозначная фраза: «Если бы я не плевал вот уже несколько дней кровью, если бы я был помоложе, если бы я не был так ранен своей привязанностью, то, может быть, я мог бы начать жизнь заново» (2. VI. 1848). О душевном состоянии Шопена может дать представление и следующая фраза: «Я не проклинал никогда никого, но теперь мне так тяжело, что мне кажется, что было бы легче, если бы я мог проклясть Лукрецию» (17—18. XI. 1848. Гжимале).

После разрыва с Жорж Санд болезнь Шопена прогрессирует быстро и неуклонно, без периодических улучшений, обычных в предшествовавшие годы. Зима 1847/48 года оказалась тяжелой для Шопена; он жалуется на недомогание, почти не покидает квартиры, но по-прежнему дает много уроков. «Я кашляю и весь в своих уроках. Холодно, я выхожу мало, потому что для меня слишком холодно» (31. XII. 1847. Соланж Клезанже).

16 февраля 1848 года Шопен, по совету друзей, дал концерт в малом зале Плейеля. Билеты распределялись по предварительной записи. Шопен сыграл несколько не крупных произведений, выбирая, главным образом, не требующие большого физического напряжения. Несколько вокальных сочинений, исполненных парижскими певицами, дали возможность Шопену выступать с перерывами. Кроме фортепьянных пьес, он сыграл с Франкоммом три части своей виолончельной сонаты и с Аларом и Франкоммом — трио Моцарта. В отзыве «Gazette musicale», назвавшей Шопена «Ариэлем пианистов» и «музыкальным сильфом»,—больше восторгов, чем конкретных впечатлений об игре великого пианиста. Предполагавшийся второй концерт Шопена не состоялся; помешали, очевидно, революционные события, отвлекшие внимание парижан от музыки.

Шопен воспринял революцию 1848 года односторонне. Значения демократического революционного движения 1848 года он, как и многие другие художники его эпохи, не понял. Но судьбы родины, проблема национального возрождения Польши его волнуют по-прежнему. Революционные события, потрясшие Европу, воскресили надежды польских патриотов на освобождение и вос-

соединение Польши. О значении познанского восстания Маркс говорил: «Польша снова проявила инициативу, но это уже не феодальная, а демократическая Польша, и с этого момента ее освобождение становится делом чести для всех демократов Европы»¹.

Шопен разделял надежды соотечественников. Своими мыслями он делится с Ю. Фонтаной, находившимся в то время в Америке: «Наши собираются в Познани. Чарторыйский первый поехал туда, но бог ведает, какой оборот примет все это для возрождения Польши [...]. Пахнет войной, а где она начнется—неизвестно. Но если она начнется, то *вся Германия* загорится. Итальянцы уже начали. Милан выгнал австрияков, но они еще сидят по провинциям и будут драться. Франция, наверное, поможет [...]. Галицийские крестьяне подали пример волыньским и подольским. Не обойдется это без *страшных вещей*, но в конце концов будет Польша, блестящая, могущественная — словом Польша» (4. IV. 1848).

Следует обратить внимание, что Шопена, в отличие от польской аристократии, не пугает *народный характер* национального движения. Он рассчитывает, что восстание галицийских крестьян, находившихся под властью Австрии, послужит примером польским крестьянам, находившимся под гнетом Николая I. О крахе познанского восстания Шопен узнал в Англии: «Все ужаснейшие новости о познанском княжестве я здесь знаю» (13. V. 1848. Гжимале).

*

В Англию Шопен приехал в конце апреля 1848 года по приглашению своих учениц—шотландок Джэйн Стирлинг и ее сестры Эрскайн. Имя Шопена было хорошо известно в Англии. Еще до его приезда в Лондоне была издана брошюра, посвященная Шопену и его творчеству. На британском острове Шопен провел больше полугода. По письмам его из Англии (их сохранилось свыше тридцати), а также по другим документам можно ясно представить, как протекали эти месяцы.

Первые месяцы своего пребывания в Англии Шопен проводит в Лондоне. «Славные шотландки» Стирлинг и Эрскайн приготовили своему учителю комфортабельную квартиру; Шопен, впрочем, вскоре переменяет ее на более дешевую. Фортепьянные фабриканты Бродвуд, Эрар и Плейель поставили Шопену *каждый по роялю своей фирмы*. «На что это, однако, мне нужно,—замечает Шопен в письме к Гутману, — если у меня нет времени играть на них» (6. V. 1848).

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе. Т. 4. М., 1955, стр. 491.

Как и в Париже, Шопен дает уроки. Учеников было сравнительно немного (сказывался конец сезона). Да и серьезного интереса к музыке лондонские ученики Шопена, видимо, не проявляли. «Леди Пиль, например, хочет,—пишет Шопен,— чтобы я давал уроки ее дочери, у которой очень большие способности [...]. И все это, чтобы сказать, что берет у меня уроки, так как через две недели, наверное, уедет» (15. VII. 1848. Гжимале).

Жизнь в английской столице требовала крупных расходов («Из-за моей квартиры и экипажа я все еще не могу откладывать» — из письма к Гжимале. 2. VI. 1848). А Шопен, здоровье которого все ухудшалось, должен был думать о сколько-нибудь прочной материальной обеспеченности. Ему пришлось преодолеть свою нелюбовь к публичным выступлениям и дать в Англии, собрав последние силы, несколько концертов. Организацию концертов взяли на себя друзья Шопена.

Первый концерт (музыкальное утро) в Лондоне состоялся 23 июня 1848 года в зале богатой англичанки Ф. Сарторис, в свое время известной певицы. В концерте принял участие знаменитый итальянский тенор Джузеппе Марио. Шопен играл небольшие пьесы, не требующие значительных физических усилий. В программу вошли этюды, мазурки, ноктюрны, два вальса и колыбельная. Упадок сил Шопена сказался не только на выборе пьес; слышавшие Шопена в этот вечер отмечают, что он почти не прибегал к *forte*. Тем не менее игра его произвела огромное впечатление.

Рецензент газеты «Atheneum» писал после концерта у Сарторис, что исполнение Шопена — это «тот род игры, в котором деликатность, пластика, утонченность и юмор, сливаясь в одно целое, создают впечатление необычайной красоты, вызывают чувство никогда не испытанного ранее восхищения»¹.

Разбирая более детально игру Шопена, рецензент особое внимание обращает на *tempo rubato*, как на одну из наиболее оригинальных черт исполнительского стиля Шопена.

Спустя три с лишним десятилетия один из присутствовавших на музыкальном утре в доме Сарторис, некто Саламан, рассказывал об этом концерте в «Лондонском музыкальном обществе». Саламан восхищался игрой Шопена, особенно исполнением вальса *Des-dur* (op. 64 № 1). «Помню,—говорит Саламан,—звучание каждого такта, так же как никогда не забуду его длинных исхудалых пальцев; никогда не забуду и того выражения глубокой усталости, которая чувствовалась во всем облике мастера»².

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoesick. Chopin, t. II, str. 404.

² См. там же, стр. 404.

Второй лондонский концерт Шопена состоялся 7 июля — тоже в частном доме (лорда Фальмута). В концерте приняла участие Полина Виардо, спевшая, среди прочих вещей несколько мазурок Шопена в собственной транскрипции.¹ На этот раз Шопен чувствовал себя лучше и включил в программу такие гребующие от исполнителя большой энергии пьесы, как скерцо *b-moll* и этюд *c-moll op. 10*. Второй концерт прошел с еще большим успехом, чем первый.

Жизнь в Лондоне утомляла Шопена. «Никак не привыкну к лондонской атмосфере, и вся эта жизнь, с ее визитами, обедами, вечерами, очень меня тяготит» (1. VI. 1848. Неизвестному адресату).

Свободное время Шопен охотно проводил с поляками, чаще всего с упоминавшимся уже польским поэтом С. Козьмяном. «Приезд его [Шопена] в Англию, — писал Козьмян, — стал событием в музыкальном мире, а пребывание его там — цепью непрерывных триумфов. Но Шопен уже оставался равнодушным к этим успехам. Он выглядел печальным и угнетенным, хотя здоровье ему, сверх ожидания, еще служило. Трудно было уговорить его сесть за фортепьяно и играть. Чаще всего он играл свой погребальный марш. Его последняя мазурка² так раздирающе жалобна, что он часто присоединял ее к маршу»³.

Шопен редко говорил о своей личной жизни, но ближайшие друзья хорошо знали, что его тяжелое душевное состояние — результат известных нам событий лета 1847 года. Очевидно, со слов самого поэта биограф С. Козьмяна сообщает, что Шопен во время пребывания в Англии был «душевно надломлен разрывом с г-жой Санд, а еще больше своей фатальной любовью к ней»⁴. Тяжело действовали на Шопена и сообщения о крахе познанского восстания, об арестах его участников. «Ни о чем не говорил, кроме как о Польше», — пишет С. Козьмян.

Июль Шопен провел в Лондоне. Летняя жара в огромном пыльном городе угнетала его; уроки прекратились — в британской столице наступил «мертвый сезон», и ученики Шопена разъехались. Шопен решил, воспользовавшись многочисленными приглашениями, провести несколько месяцев в Шотландии. В

¹ Эти транскрипции исполняются и в наше время.

² Две последние мазурки Шопена (*g-moll op. 67 № 2* и *f-moll op. 68 № 4*) еще не были написаны, когда Шопен жил в Англии. С. Козьмян, по всей вероятности, имеет в виду мазурку *a-moll op. 67 № 4* — последнюю из написанных до 1849 года. Мазурка *a-moll op. 67 № 4* издана Фонтаной, указавшим, что она сочинена в 1846 году. Однако сохранился автограф Шопена (имеющий незначительные редакционные изменения по сравнению с изданием Фонтаны) с авторской надписью: «Париж, 1848». Весьма возможно, что Фонтана указал неверную дату и что мазурка *a-moll* написана Шопеном незадолго до отъезда в Англию.

³ Цит. по книге: Ferdinand Hoesick. Chopin, t. II, str. 391.

⁴ См. там же, стр. 391.

начале августа он выехал в Эдинбург, а оттуда, после небольшого отдыха и осмотра города, в замок лорда Торпихена, родственника Стирлинг и Эрскайн. «Славные шотландки» и здесь проявили внимание к Шопену: в своей комнате он нашел превосходный инструмент, ему регулярно доставлялись парижские газеты.

Шопен провел некоторое время и в других замках, покидая их для концертных выступлений. 28 августа он принял участие в большом концерте в Манчестере. 27 сентября играл в Глазго. 4 октября дал концерт в Эдинбурге; на этот раз Шопен выступил один, без участия других артистов, исполнив довольно обширную программу. В этих трех концертах Шопен играл *Andante spianato*, «Колыбельную», ноктюрны, экспромты, прелюдии, этюды, мазурки. Из крупных пьес он играл только скерцо *b-moll* и одну из баллад.

Несмотря на комфорт, жизнь в Шотландии, с частыми переездами, с концертными выступлениями, очень утомляла Шопена. Плохо действовал на него и непривычный климат. «Климат не очень для меня годится; вчера и сегодня — у меня кровахарканье; впрочем, у меня, ты знаешь, это немного значит» (19. VIII. 1848. Гжимале).

«Чувствую себя слабее, ничего не могу сочинять, не столько из-за отсутствия желания, сколько из-за физических помех, потому что каждую неделю шатаюсь по разным местам. А что же мне делать? Впрочем, это мне сберегает на зиму немного денег. Приглашений у меня множество, и не могу даже поехать туда, куда хотел бы, как, например, к герцогине *Argyl* или к леди *Belhaven*, потому что уже слишком поздно по моему здоровью¹. Все утро, например, до двух часов я ни на что не годен, а потом, когда оденусь, все меня стесняет; и так задыхаюсь до обеда, после которого надо два часа сидеть с мужчинами у стола, *смотреть*, что говорят, и *слушать*, как пьют. Соскучившись до смерти (думая об ином, чем они, несмотря на всякие учтивости и примешивания французской речи за столом), я иду в зал, где нужна вся сила душевная, чтобы немного оживить себя — так как обычно в это время они имеют охоту меня слушать. Затем мой славный Даниэль² относит меня по лестнице в спальню (которая, как известно, находится у них обычно наверху), раздевает, укладывает, оставляет свечу, и я свободно могу дышать и мечтать до самого утра, когда вновь начнется то же самое. А как привыкну уже немного где-нибудь, надо ехать куда-нибудь в другое место — мои шотландки покою мне не дают — или приезжают за мной, или развозят меня по род-

¹ Шопен, вероятно, имеет в виду тяжелую для него осеннюю погоду.

² Слуга Шопена.

ственникам [...]. Они меня по доброте задушат, а я из вежливости не откажу им в этом (1. X. 1848. Гжимале).

Пышность древних замков не могла скрыть от Шопена, что обитатели их, за самыми редкими исключениями, проявляют внимание к искусству лишь ради «хорошего тона». «...они все расценивают только на фунты, искусство любят только потому, что это *lux*¹, честные сердца, но такие оригиналы, что я понимаю, как можно здесь и самому зачерстветь или превратиться в машину. Будь я помоложе, то, может быть, и пошел бы на то, чтобы стать машиной, давал бы концерты по всем углам и разыгрывал бы безвкуснейшие вещи (лишь бы за деньги!); но теперь уже поздно начинать делать из себя машину» (19. VIII. 1848. Родным).

В некоторых письмах встречаются блестящие обычного для Шопена юмора и острой наблюдательности. Любопытную зарисовку светского музицирования дает он в письме Гжимале. «Леди ... одна из первых знатных здешних дам, в замке которой я был несколько дней, — эта знатная дама здесь считается музыкантшей. Так вот однажды, после моей игры на фортепьяно и после исполнения разных песен другими шотландскими леди, приносят род аккордеона, и она вполне серьезно начинает играть ужаснейшие мелодии. [...] Другая леди, показывая мне свой альбом, сказала: «*La reine a regardé dedans, et j'ai été à côté d'elle*»². Третья, что она «*la 13-me cousine de Marie Stuart*»³ [...]. Знающие мои сочинения просят меня: «*Jouez moi votre second soupir... j'aime beaucoup vos cloches*»⁴. И все впечатление завершается: «*like water*»⁵ — будто бы струится как вода. Ни одной англичанке я еще не играл, чтобы не сказала мне: «*like water*»!!! Все смотрят на руки и с большим чувством играют фальшивые ноты. Оригиналы, упаси бог» (21. X. 1848).

¹ Роскошь (лат.).

² «Королева рассматривала его, а я стояла рядом с нею» (франц.).

³ «13-я кузина Марии Стюарт» (франц.).

⁴ «Сыграйте мне ваш второй вздох... я так люблю ваши колокола» (франц.).

Все эти странные названия имеют свое объяснение. Английский издатель Шопена Вессель выпускал его сочинения под самыми неожиданными и нелепыми названиями. Так, первое скерцо было издано под названием «Адское пиршество». Ноктюрн *Es-dur* op. 9 был назван «Журчащие Сены», трагическая *F-dur* баллада получила наименование «Грациозная»!

Несмотря на многократные протесты Шопена, Вессель продолжал издавать его произведения с самыми невероятными заголовками. Шопен вынужден был отказаться от издания своих сочинений у Весселя.

Под названием «Вздохи» Вессель издал два ноктюрна op. 37. Таким образом, «второй вздох» — это ноктюрн *G-dur* op. 37 № 2. Можно думать, что под «колоколами» слушательница Шопена подразумевала среднюю часть ноктюрна *G-dur* с ее глубокими, звучными и мерными басами.

⁵ как вода (англ.).

Письмо заканчивается двумя карикатурами Шопена на английских аристократов.

И в Англии, несмотря на тяжелую болезнь, Шопен посещает оперу, бывает в концертах. Сильное впечатление произвела на него знаменитая шведская певица Джени Линд. «В ней есть что-то оригинальное, шведское, в ней чувствуется какой-то необычайный свет, как бы отблеск полярных зорь» (11. V. 1848. Гжимале). «Вчера я был на обеде с Джени Линд, которая потом до полуночи пела мне шведские песни. Такой же особенный колорит, как и у наших. У нас славянское, у них что-то скандинавское и совершенно иное. А все-таки мы ближе друг другу, нежели итальянец испанцу» (13. V. 1848. Гжимале).

Народное искусство привлекает Шопена и в Шотландии: «У меня здесь полнейший покой и прекрасные шотландские песни» (6. VIII. 1848. Франкомму).

С первых чисел ноября Шопен — снова в Лондоне, совершенно больной, задыхающийся от лондонской сырости. Огромной затраты сил стоило ему участие в концерте, устроенном в пользу польских эмигрантов. Этот концерт, состоявшийся в Лондоне 16 ноября 1848 года,—последнее публичное выступление Шопена.

Лондонская осень действовала на Шопена губительно; врачи настаивали на немедленном отъезде, и 23 ноября Шопен выехал из Лондона во Францию.

*

Парижские друзья еле узнали Шопена—так изменила его быстро прогрессирующая болезнь. Последние месяцы жизни, проведенные Шопеном в Париже, были медленным угасанием. Редкий день в последнюю парижскую зиму Шопену удавалось провести, не ложась несколько раз в постель. Тем не менее он продолжает принимать знакомых. Играть Шопену было трудно. Но он охотно слушал музыку; Гутман играл Шопену его собственные сочинения, Моцарта, иногда — Бетховена. Первое время по возвращении в Париж Шопен еще дает уроки, но скоро он вынужден от них отказаться. Изредка Шопен выезжает, чтобы навестить ближайших друзей — Франкомма, Делакура, Марцеллину Чарторыскую, Дельфину Потоцкую, Мицкевича. Сын и биограф великого поэта Владислав Мицкевич сообщает, что в одно из посещений его отца Шопен играл свои сочинения и польские народные песни. Часто бывает Шопен в мастерской Клезанже, интересуется его работами, а, пожалуй, еще больше,—сведениями о Жорж Санд и ноанской жизни.

Творческие силы почти покинули Шопена, но в том немногом, что он написал, по-прежнему чувствуется его гений. Написал он лишь две небольшие мазурки: первая — g-moll, включен-

ная впоследствии в посмертный ор. 67, и вторая — f-moll, завершающая посмертный ор. 68.

Шопен набросал мазурку f-moll на бумаге и уже не имел сил сыграть ее на фортепьяно. Эта музыка не говорит об упадке вдохновения, но в ней слышатся жалобы, хотя и нет отчаяния: скорее ощущается безнадежная покорность. И лишь в средней части — проблеск света: может быть, воспоминание о счастливых днях юности, проведенных на родине.

Шопен давно имел намерение изложить в форме методического труда свои мысли о фортепьянной педагогике. Эту работу он начал после возвращения из Англии, но успел сделать лишь несколько набросков.

На летние месяцы друзья нашли Шопену дачу на окраине Парижа. «Я сижу в салоне и наслаждаюсь видом на весь Париж [...], а между нами одни сады» (25. VI. 1849. Сестре Людвике). К осени Шопен переехал на новую квартиру — врачи рекомендовали ему не покидать Парижа и поселиться в помещении с окнами на юг. В середине лета Шопен, измученный, быстро теряющий силы, но еще не думающий об близком конце, решил пригласить к себе сестру Людвигу с семьей. «Если можете, то приезжайте. Я болен, и никакие доктора не помогут мне так, как вы. Если у вас нет денег, то займите. Если мне станет лучше, то я легко заработаю и отдам тому, кто вам их даст, но сейчас я слишком гол, чтобы вам посылать. Моя квартира здесь в Шайо достаточно большая, чтобы принять вас хотя бы и с двумя детьми. Маленькая Людка выиграла бы здесь во всех отношениях. [...] Мои друзья и многие лица, желающие мне добра, находят, что приезд сюда Людвики будет для меня самым лучшим лекарством, что, впрочем, Людвика увидит из письма госпожи Обресковой¹. Ручаюсь, что ей тут также будет хорошо. Надеюсь, что семейный совет пришлет ее ко мне. Кто знает, не буду ли я ее провожать домой, если поздоровею. Вот тогда будут объятия» (25. VI. 1849. Людвике).

Людвика Енджеевич с дочерью приехала в Париж в начале августа и оставалась с Шопеном до его смерти. Если Шопен и умер на чужбине, чего он опасался, покидая родину, то не на руках «равнодушного врача и наемного слуги», а окруженный заботами любящей и любимой сестры.

Шопен никогда не делал сбережений. Вернувшись из Англии, он располагал сравнительно скромной суммой (заработанной концертными выступлениями). Летом 1849 года ведавший денежными делами Шопена Франкомм принужден был сообщить

¹ Н. В. Обрескова — хорошая знакомая Шопена, мать одной из его русских учениц (в замужестве — кн. Сутцо). Часто ездившая из Петербурга в Париж и обратно, Обрескова в Варшаву посещала семью Шопенов и служила своего рода живой связью между Шопеном и его родными.

своему другу, что средства его иссякли. Нелегко было найти выход. Работать Шопен не мог. Сочинения свои он продавал, как уже говорилось, «на вечные времена». Издатели могли выпускать любое количество переизданий, не платя ничего автору. Единственное, что мог придумать Шопен,—продавать имеющиеся у него ценные вещи. Понимая, что это лишь отсрочит катастрофу, Франкомм информировал о бедственном положении Шопена некоторых из его состоятельных учениц. Неизвестно, обращался ли Франкомм к обладавшим колоссальными богатствами польским аристократкам — поклонницам Шопена; во всяком случае ни одна из них ничем не помогла Шопену, хотя они не могли не знать, что он лишился всех своих заработков и никаких иных доходов не имел.

Помощь пришла от той же Джэйн Стирлинг, которая так заботливо опекала Шопена в Англии, и Н. В. Обресковой. Обрескова, тайно от Шопена, оплатила большую часть стоимости его квартиры. Стирлинг, узнав о затруднениях Шопена, отправила ему двадцать пять тысяч франков «от неизвестного лица» с указанием — отдать их лично Шопену. Так как Шопен никаких денег не получал, были предприняты розыски, о любопытных результатах которых рассказывают чуть ли не все биографии Шопена.

Какой-то парижский «ясновидящий» установил точное местонахождение пакета с деньгами: он лежал у привратницы дома, где жил Шопен, — привратница якобы забыла о переданном ей пакете. Не запираясь, привратница отдала пакет, и Эрскайн, сестра Стирлинг, вручила его Шопену.

Гезик замечает, что этот эпизод — один из тех, которые, говоря словами Гамлета, «и во сне не снились мудрецам». Однако, добавляет Гезик, «Шопен тоже был мудрец, но вольтерьянски мыслящий и не склонный верить ни во что сверхъестественное». Шопен, видимо, заподозрил (вероятно, не без оснований), что вся эта странная история была наивно придумана Стирлинг и Эрскайн для того, чтобы он не отказался от денег, которые охраняются «потусторонними» силами! В частности, Шопен справедливо заметил, что не требовалось вмешательства «сомнамбулы», чтобы спросить деньги у привратницы. Как бы то ни было, заботливая Дж. Стирлинг, вместе с Н. В. Обресковой, избавила Шопена от материальных трудностей в последние месяцы его жизни¹.

¹ Имя Джэйн Стирлинг вошло в историю музыкального искусства не только в связи с ее действительно трогательными заботами о Шопене. Стирлинг имела прижизненные издания почти всех сочинений Шопена; на многих из принадлежащих ей тетрадей сохранились исправления, уточнения и пометки, внесенные автором. Собрание Стирлинг легло в основу так называемого Оксфордского издания сочинений Шопена.

В конце сентября роковой исход болезни стал ясным не только окружающим; близость конца сознавал и Шопен. «Теперь у меня начинается агония»,— сказал он однажды врачу, и тот тщетно пытался уверить его, что надежда еще не потеряна.

Шопен мало говорил о Жорж Санд, но однажды у него вырвались горькие слова: «Она мне обещала, что я умру на ее руках». Между тем Жорж Санд знала о тяжелом положении Шопена. Одна из знакомых Шопена, некая Гриль де Бёзелен, сообщила ей о болезни Шопена. Жорж Санд ответила Гриль де Бёзелен пространственным письмом, в котором повторялись знакомые уже нам выпады против Шопена. «Его привязанность,— пишет Жорж Санд, заканчивая письмо,—давно умерла, и если его мучат воспоминания обо мне, так это потому, что он чувствует в глубине души некоторые угрызения совести. Если можно дать ему знать, что я не имею против него никакого зла, доставьте мне возможность заверить его в этом, не рискуя доставить его страдать от новых душевных потрясений»¹. Узнав о приезде в Париж Людвика, Жорж Санд написала ей письмо с просьбой сообщить о здоровье Шопена. Людвика, которой хорошо были известны причины разрыва Шопена и Жорж Санд, не ответила на это письмо.

За несколько дней до смерти Шопен выразил желание послушать музыку. Не успели Марцеллина Чарторыская и Франкомм сыграть несколько тактов шопеновской виолончельной сонаты, как приступ удушливого кашля, овладевший больным, заставил их прекратить игру. 15 октября в состоянии больного как будто наметилось улучшение. В этот день его навестила только что приехавшая в Париж Дельфина Потоцкая. По воспоминаниям присутствовавших, Потоцкая, выполняя просьбу Шопена, спела, аккомпанируя себе, арию Беллини и несколько других произведений. Забыв о страданиях, Шопен повторял: «Как хорошо, еще, еще!» (В описании этого эпизода воспоминания очевидцев не вполне совпадают).

Незадолго до смерти Шопен просил сестру сжечь все его неизданные сочинения. «Публиковать,—сказал он,—надо только хорошие вещи. Я этого держался всю жизнь, не хочу отступать и теперь». По другим сведениям, Шопен просил разделить рукописи между друзьями, ничего не печатать, а эскизы уничтожить.

Шопен мечтал быть похороненным в Польше, но предвидел, что разрешения на это его родные не получат. «Паскевич не позволит вам,—сказал он сестре,—перевезти мое тело в Варшаву; поэтому возьмите туда, по крайней мере, мое сердце». Шопен умирал с мыслью о матери, оставшейся на родине. «Мать моя, бедная мать!» Это последние отчетливо произнесенные слова Шопена.

¹ «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 457.

Гжимала рассказывает о последних неделях жизни своего гениального друга: «Шопен советовался с несколькими гомеопатами, а также и с несколькими врачами старой школы. Но все было безуспешно. Доктора: Рот, Симон, Ольдендорф, Френкель из Варшавы, Луи, Блаш, Крювелье и другие—делали что могли. Но болезнь зашла слишком далеко, а больной был слишком слаб для того, чтобы его можно было спасти. [...] Только одна настоящая радость снова усилила биение его слабого сердца. Его сестра Людвика, которую он очень любил, приехала с севера, несмотря на все трудности, которые ей пришлось преодолеть, чтобы получить разрешение покинуть Варшаву. Она должна была расстаться с матерью, мужем и детьми, чтобы приехать в Париж и стать сиделкой при бедном брате. Через несколько дней перемена была очевидна и благодетельна, но это была последняя улыбка жизни; больше она не возвращалась. Обнаружилась водянка, и все усилия науки приостановить ее были напрасны. Тем не менее больной настолько сохранял надежду, что переехал в новую квартиру на Вандомской площади, где раньше помещалось русское посольство, и меблировал ее. Он предполагал возобновить свои работы. Его душа была наполнена гармонией, но у него не было сил сесть за фортепьяно и взять в руки перо [...]. Он не мог победить своего бессилия, и им овладела твердая уверенность, что жить он больше не может. С этого момента до смерти прошло десять дней [...]. В эти минуты я пришел к убеждению, что если бы он не имел несчастья встретиться с Жорж Санд, которая отравила его существование, он мог бы дожить до возраста Керубини»¹.

Шопен умер 17 октября 1849 года; торжественные похороны состоялись 30 октября; у гроба в церкви Мадлен был исполнен, в соответствии с предсмертным желанием Шопена, «Реквием» Моцарта; органист Лефевюр сыграл прелюдии c-moll и h-moll Шопена. Оркестр играл впервые инструментованный похоронный марш из сонаты b-moll. Тело Шопена погребено, в согласии с его волей, на парижском кладбище Пер-Лашез, рядом с могилой его друга Беллини. На могиле установлен памятник по эскизу, сделанному Клезанже и одобренному комитетом под председательством Делакура.

Сердце Шопена перевезено в Варшаву и много лет, в исполнение его воли, хранилось в костеле св. Креста. В годы фашистской оккупации польские патриоты спрятали сосуд с сердцем Шопена и хранили его до освобождения Польши победоносной Советской Армией. 17 октября 1945 года, в день годовщины смерти Шопена, сердце его было торжественно возвращено на прежнее место.

¹ «Korespondencja Fryderyka Chopina», t. II, str. 261—262.

Порученно





ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ

В одной из своих статей Белинский писал: «...поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории...»¹ Эти слова в полной мере могут быть отнесены к Шопену. Его мысли и чувства действительно глубоко вросли в почву общественности и истории — истории его родины.

Шопен нередко рассказывает в своих произведениях о самом себе. «Он поляк и писал субъективно, — сказал Антон Рубинштейн, — но его субъектом был весь народ, который и поет его музыкой».

Свою мысль Рубинштейн выразил не вполне четко, но содержание ее ясно. Действительно, думы о родине, картины жизни польского народа вдохновляли Шопена, помогали ему личное поднять до значения общественного. Возьмем лишь один пример. Безысходная скорбь слышится в прелюдии а-молл, одном из самых трагических творений Шопена. Это, конечно, гениальное выражение бесконечно тяжелого душевного состояния самого композитора. Но вызвана эта скорбь, как уже говорилось, горестными размышлениями о судьбе отчизны.

Само собой разумеется, далеко не всегда связь личного с общественным в искусстве Шопена так очевидна. Но о его творчестве в целом, — особенно имея в виду произведения трагической окраски, — можно сказать приблизительно то же, что и о прелюдии а-молл. Скорбь Шопена — это прежде всего рассказ о страданиях его родины. Но не только о страданиях родины рассказывал Шопен. «Здесь вся Польша: ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность,

¹ В. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. 2. М., 1948. стр. 485.

рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни. Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа, через прекрасное гармоническое восполнение мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. Здесь трепет пульса самого композитора, в его биениях проходит жизнь»¹. Б. В. Асафьев говорит это о мазурках Шопена. Но по существу замечательные строки Асафьева глубоко и пронизательно определяют содержание едва ли не всей шопеновской музыки.

Душа польского народа нашла разнообразное выражение в искусстве Шопена. В его музыке есть страницы эпического величия, героического подъема. В трагедийных эпизодах музыки Шопена мы слышим скорбь мужественного сердца. Не уныние вызывает она, а волю к жизни, гордость за человека и веру в лучшее будущее человечества. Искусство Шопена — это глубоко народное искусство художника-патриота, художника-гуманиста, одушевленного передовыми идеалами той эпохи, в которую ему пришлось жить и творить.

Шопен — гениальнейший выразитель национально-освободительных идей, владевших польскими патриотами в тридцатые — сороковые годы прошлого столетия. Мы уже знаем, что именно тогда, когда патриотические чувства Шопена испытали величайшее потрясение, он создает свои первые вполне зрелые творения: скерцо h-moll, этюд c-moll op. 10, прелюдии a-moll и d-moll. С мыслью о родине непосредственно связаны и многие другие произведения Шопена, написанные им на чужбине. Больше того: пылкий патриотизм Шопена, его пламенная любовь к родине определили общее направление его творчества. Это прогрессивный национально-патриотический романтизм.

Когда мы говорим о *прогрессивном романтизме*, мы подчеркиваем отличие этого художественного направления от романтизма *реакционного*. Романтизм реакционный, представленный, например, во Франции Шатобрианом и Ламартином, звал к прошлому, идеализировал ушедшее, уводил от настоящего, от живой действительности. Романтизм прогрессивный, революционный, во французской литературе представленный прежде всего Виктором Гюго, в английской литературе — Байроном и Шелли, звал человечество вперед.

Мы уже говорили, что Шопен был близок к передовым польским романтикам в последние годы, проведенные им на родине. И в Париже мы видим Шопена в рядах передовых романтических художников. Однако он занял в их среде особое место. Чтобы понять, в чем заключалось это особое положение Шопе-

¹ Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 320.

на среди романтиков, необходимо хотя бы кратко коснуться вопроса о взаимоотношении между романтизмом и реализмом. Как известно, в этот вопрос долгое время вносило неясность смешение понятий; вернее — употребление терминов *романтизм* и *реализм* в различном смысле. Под этими наименованиями вошли в историю культуры определенные стилистические направления XIX столетия. Но те же термины имеют, как известно, и гораздо более широкое содержание. Романтизм и реализм можно рассматривать как черты, присущие различным направлениям различных эпох; в этом случае, вероятно, правильнее говорить о *романтичности* и *реалистичности*.

Романтизм — художественное течение XIX столетия — закономерно отделяется в литературоведении и искусствоведении от реализма (точнее, критического реализма) — художественного течения приблизительно той же эпохи. Однако неправильным было бы прямое, безоговорочное противопоставление романтизма и реализма как одного творческого метода другому. Романтическое направление в литературе и искусстве вовсе не было чуждо реализму как *творческому методу*.

Конечно, мы снова должны вспомнить, что романтизм отнюдь не был единым направлением. Реакционный романтизм, боровшийся против передовых идеалов эпохи, создававший заведомо искаженное представление о действительности, естественно, никак не может быть признан реалистическим течением. И наоборот: прогрессивный романтизм, связанный в той или иной мере с передовыми идеями своего времени, *непременно заключал* в себе черты реализма в том смысле, что он правдиво и глубоко отражал те или иные стороны реальной действительности в произведениях литературы и искусства.

С наибольшей отчетливостью связь прогрессивного романтизма с реалистическими течениями проявляется, естественно, в литературе. Недаром Энгельс ставит рядом *романтика* Жорж Санд и *реалиста* Диккенса, которых объединяет, как указывает Энгельс, внимание к жизни угнетенных, обездоленных. Романтик Виктор Гюго в предисловии к драме «Эрнани», накануне революции 1830 года, провозглашает: «Пусть на смену придворной литературе явится литература народная»¹. А несколько ранее, в предисловии к драме «Кромвель», молодой Гюго требует реформы французской трагедии, чтобы приблизить французский театр, французскую драматургию к реальной, действительной жизни, требует от искусства естественности и правды². «Жизненной правды» ищет в литературе и искусстве гла-

¹ Виктор Гюго. Собрание сочинений в 15 томах, том третий. М., 1953, стр. 17.

² Виктор Гюго. Избранные произведения в двух томах, том второй. М., 1952, стр. 504.

ва итальянского романтизма Алессандро Мандзони. Мы уже видели, что польский романтизм тоже стремился к сближению литературы с жизнью (вспомним хотя бы слова Бродзиньского о «воображении свободном, но лишенном фантастических вымыслов»). Мы знаем, что стремление к национальной характерности литературы и искусства не менее типично для прогрессивного романтизма, чем стремление приблизить художественное творчество к реальной жизни.

Вместе с тем романтические течения имеют свои особенности. Сравнив, например, Гюго с Бальзаком, можно увидеть слабые стороны романтической литературы — преувеличенность эмоций, «чрезвычайность» (а порой и неправдоподобие) ситуаций. В романтической литературе мы часто встречаем образ *одинокого бунтаря*, который стремился к свободе — но лишь к *собственной* свободе. Таковы некоторые разочарованные в жизни герои Байрона. Именно их имел в виду Пушкин, когда писал в «Евгении Онегине»:

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в углыый романтизм
И безнадежный эгоизм.

В романтическом искусстве личность художника нередко заслоняет окружающую его действительность. Романтическое искусство далеко не всегда свободно от мелодраматизма, ложной патетики, напыщенности, позерства.

Из всего этого вытекают и некоторые характерные черты, которые нередко встречаются в романтическом искусстве: единство мысли и чувства часто уступает место господству эмоционального над рациональным; характерная для романтизма смелая ломка канонических, устоявшихся форм порой приводит к утрате строгой логики развития мысли, к гипертрофии отдельных выразительных элементов.

Все эти стороны романтического искусства вызвали критическое — подчас резко критическое — отношение Шопена. «Для него,—говорит Лист,— было мучением в музыке, как и в литературе и вообще в жизни, все, напоминающее мелодраму. Он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма; ему были невыносимы ошеломляющие эффекты и безумные излишества¹. Шопену оставалась чуждой музыка Берлиоза, с ее «необузданностью», с действительно «ошеломляющими» колористически декоративными эффектами. Шопен любил Делакруа как человека, ценил его и как художника. Но можно думать, что именно «необузданность» красок и линий в некоторых картинах Делакруа вызывала настороженное отношение Шопена к творче-

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 266.

ству его друга. Восхищавшийся игрой Листа, Шопен в то же время с явным критицизмом относился к усвоенной молодым Листом романтической позе виртуоза-«завоевателя» (напомним не лишнее иронии замечание Шопена об исполнении Листа, способном «ударить по голове» публику). Иными словами, Шопен отвергал в романтическом искусстве все то, что вступало так или иначе в противоречие с *реалистической простотой*¹. Очень показателен в этом смысле отзыв Шопена о зрелой манере игры Листа. Приведем любопытный рассказ ученицы Шопена Ф. Штрейхер: «Вернувшись в Париж после долгого артистического турне, Лист дал концерт у Эрара 20 апреля 1840 года. Он играл, как всегда, блестяще, и на другой день я была у Шопена, чтобы рассказать ему о концерте. Когда я рассказала об артистической мощи Листа и спокойствию, с каким он побеждал величайшие трудности, Шопен сказал: «Так, кажется, я был прав. Последней приходит простота, которая выступает во всем очаровании, как высшая печать искусства»². Шопен, вероятно, единственный из романтических художников, в искусстве которого романтические устремления никогда не вступали в противоречие с реализмом. В романтизме Шопен взял только подлинно прогрессивное, подлинно *реалистическое*. Художественное мировоззрение Шопена, предохранившее его от романтических «неистовств», определило и его отношение к классическим традициям. Б. В. Асафьев в своей книге о Глинке справедливо замечает, что у Гюго и Листа власть нового содержания приводила к разрушению норм, тогда как «Шопен боролся в своем творческом сознании за то, чтобы совместить точность и элегантность классицизма с бурлящим эмоционализмом и сложными контрастами чувствований юности «послереволюционного века»³. Шопен, по словам Листа, открыто встал в ряды романтиков, написав все-таки на своем знамени имя Моцарта. Моцарта и Баха Шопен

¹ Художнику, жившему в Париже тридцатых годов, уберечься от романтических «излишеств» было не просто. Ведь даже величайший французский реалист Бальзак в своих ранних произведениях — в «Истории тринадцати», в некоторых эпизодах «Тридцатилетней женщины» — отдал дань так называемому «неистовому романтизму». В упомянутых произведениях наряду с блестящими, подлинно реалистическими, чисто бальзаковскими зарисовками парижской жизни мы видим и характерные для «неистового романтизма» «демонические» фигуры, «сверхчеловеческие» страсти, нагромождения необычайных с бытия, тайн, всевозможных ужасов. Может быть, не случайность, что все три рассказа «Истории тринадцати» Бальзак посвятил парижским романтикам — Берлиозу, Листу и Делакруа. «Неистовый романтизм» несомненно оказал известное воздействие и на музыкальное искусство. Вспомним хотя бы мрачно-причудливый программный замысел «Фантастической симфонии» Берлиоза.

² Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 349.

³ Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. I, М., 1952, стр. 74.

любил и высоко чтит именно потому, что у них глубина творческой мысли сочетается с предельной законченностью, ясностью ее воплощения. Даже творчество Бетховена он считал в этом отношении безупречным. Делакура пишет в своем «Дневнике» об одной из бесед с Шопеном в 1849 году: «Там, сказал Шопен, где Бетховен кажется неясным и где ему недостает единства, это происходит не в силу той несколько дикой оригинальности, которую ему ставят в заслугу, а оттого, что он поворачивается спиной ко всем вечным принципам. Моцарт же никогда»¹. Шопен, вероятно, имеет в виду некоторые поздние бетховенские произведения, такие, например, как фортепьянные сонаты ор. 101 и ор. 109, которые скорее можно назвать фантазиями, чем сонатами.

Сам Шопен, как мы увидим, в своих сочинениях умел достичь полного логического единства, полного слияния творческого замысла и его воплощения. Недаром Б. В. Асафьев назвал Шопена «совершеннейшим классиком»².

Подойдем ближе к музыке Шопена, к особенностям его творческого стиля³.

Не раз уже мы говорили, что Шопен — национальный композитор, художник, творчество которого связано с жизнью и с народным искусством Польши. Национальные корни музыки Шопена глубоки и разветвленны. Их нельзя свести к какому-либо одному элементу, и нам придется говорить о них в различных аспектах. Но яснее всего народные истоки музыки Шопена прослеживаются, пожалуй, в его мелодике.

Шопен — один из величайших в истории музыкальной культуры мелодистов. Недаром Римский-Корсаков называет имя Шопена рядом с именем Глинки, выступая против модернистических течений, защищая права мелодии в музыкальном искусстве. «...чистая мелодия, — писал Римский-Корсаков в конце девяностых годов, — шедшая от Моцарта, через Шопена и Глинку, жива поныне и должна жить, без нее судьба музыки — декадентство»⁴.

Проследить народные истоки в мелодике Шопена — нелегкая задача. Он почти не вводил в свои произведения подлинных народных мелодий. Лишь в юности Шопен написал фантазию на польские темы для фортепьяно с оркестром. Известно также, что в некоторых — очень немногих! — произведениях Шопена встречаются народного происхождения мелодии. В срединном,

¹ Э. Делакура. Дневник, стр. 156.

² Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М., 1947, стр. 121.

³ Говоря о важнейших стилистических чертах музыки Шопена, мы имеем в виду, главным образом, стиль его зрелых произведений.

⁴ Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 113.

лирическом эпизоде скерцо h-moll звучит напев «рождественской песни» — польской колядки. Польский композитор З. Носковский в своей книге о творчестве Шопена говорит, что он слышал пастушескую песню, напев которой почти точно совпадал с первой темой Fis-dur'ного экспромта¹. Яр. Ивашкевич, рассказывая о сочинении на острове Майорка «пальмской» мазурки, отмечает, что «первые ее такты — вещь необычная у Шопена — приносят популярную и широко известную в Польше, звучащую отголоском восстания, милую и наивную мелодию песенки «Там на лужайке пестреют цветочки»². Но и эти напевы не представляют собой точных цитат; Шопен изменяет народные мелодии в соответствии со своим творческим замыслом. Сравним упоминаемую Ивашкевичем песню (точнее — бытовой романс) «Там на лужайке» с темой «пальмской» мазурки (e-moll op. 41 № 2):



Мелодический рисунок мазурки и песни в обоих звеньях секвенции совпадает, действительно, почти точно. Но Шопен существенно изменил (и обогатил) ритм напева, а кроме того, перенес второе звено секвенции не на секунду, как в песне, а на кварту вниз. В результате получился более сложный (хотя несомненно родственный песне) музыкальный образ.

Исследователи творчества Шопена указывают на многочисленные интонационные обороты в его произведениях, иногда совпадающие, а чаще в той или иной мере сходные с интонационными оборотами польских народных песен. Действительно. примеров таких, народного характера, попевок в музыке Шопена можно было бы привести немало. Ограничимся, однако, лишь одним сопоставлением:



¹ См. Z. Noskowski. Istota utworów Chopina. Warszawa, 1902, str 27.

² Ярослав Ивашкевич. Шопен, стр. 41.



Здесь — почти точное совпадение мелодического рисунка первых двух тактов народной песни и мазурки Шопена. Однако ритм у Шопена иной, и дальнейшее развитие мелодического зерна создает более сложный образ, чем в бесхитростной народной песенке.

Таких сопоставлений, повторяем, можно сделать много, и они говорят об очень существенной черте шопеновской музыки: об интонационном родстве ее с польской народной музыкой. Но, пожалуй, еще важнее указать, что основные черты *мелодического стиля Шопена* имеют много общего с мелодическим стилем польской народной музыки.

Говоря о мелодике Шопена, автор в известной мере опирается на работы Э. Яхимецкого, В. В. Пасхалова и Л. А. Мазеля¹.

Э. Яхимецкий обоснованно утверждает, что музыка Шопена тесно связана с польской народной музыкой, в особенности с песнями и наигрышами Мазовии. «Достаточно взять в руки любой из томов издания Оскара Кольберга с мотивами, собранными в Мазовии, — пишет Яхимецкий, — чтобы убедиться, на-

¹ При чрезвычайном изобилии биографических исследований о Шопене западноевропейское музыковедение дало очень немного работ, посвященных изучению творчества великого польского композитора. Некоторые из этих работ опираются, к сожалению, на формалистическую методологию.

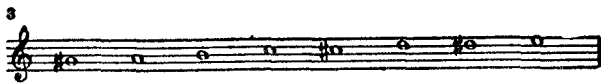
Наибольшую ценность представляют теоретические исследования соотечественников Шопена — Л. Бронарского, Е. Виндакевич, Б. Вуйцик-Кеупрулиан, Я. Клечиньского, Э. Лиссы, С. Лобачевской, Я. Мижетты, Э. Яхимецкого, Ю. Хоминьского и других. Можно назвать также труд немецкого музыковеда Г. Лейхтенрিতта.

Русское классическое музыковедение не оставило нам специальных исследований о Шопене. Но в трудах В. В. Стасова и А. Н. Серова мы находим глубокие мысли о творчестве Шопена.

Традиции русского классического музыковедения развивает советское музыковедение. Среди советских исследований, посвященных изучению стиля Шопена, в первую очередь должны быть названы работы Б. В. Асафьева. Избегая технологических анализов, Б. В. Асафьев дает в этих работах ряд высокоценных наблюдений и выводов. Упомянутая монография И. Ф. Бэлзы показывает многообразные связи творчества Шопена с польским народным искусством, а также с творчеством польских композиторов дошопеновского периода. Вопросу о связях музыки Шопена с польской народной музыкой — прежде всего в мазурках — посвящена книга В. В. Пасхалова. Проблема мелодического стиля Шопена интересно поставлена Л. А. Мазелем в его книге «О мелодии». Существенные наблюдения есть в работе Мазеля о фантазии f-moll. Ценные соображения о стиле музыки Шопена имеются в монографии Ю. А. Кремлева и в некоторых других работах советских музыковедов.

сколько народная музыка мазуров¹ стала близкой всей музыкальной натуре Шопена»².

Какие же черты шопеновской мелодики³ говорят о ее родстве с польской народной песней? Это в первую очередь те общие черты, которые определяют характер всей славянской народной музыки. Душевное тепло, мягкость, широкая певучесть столь же характерны для мелодики Шопена, как и для мелодики Глинки, Чайковского и других классиков русской музыки. С русской песней и с музыкой русских композиторов мелодику Шопена сближает также применение народных ладов. Однако надо иметь в виду, что, в отличие от народной русской, по преимуществу диатонической мелодики, польская народная мелодика часто хроматизирована. В. Пасхалов приводит следующий характерный для польской народной музыки звукоряд:



Явно тяготеет к хроматике и мелодика Шопена, хотя она не чуждается и пентатонности; впрочем, пентатоника не занимает в его произведениях такого места, как, например, в произведениях его современника Листа. На пентатонном звукоряде (не вполне строго выдержанном) построена, например, тема колыбельной (см. пример 4). Пентатонный звукоряд лежит в основе исходного мелодического образа (начальные четыре с половиной такта) ноктюрна *Des-dur* (см. пример 6). Мелодия здесь построена, в основном, на звуках *as*, *b*, *des*, *es* и *f*. Появляющиеся в третьем и четвертом тактах звуки *e*, *c*, *a* являются вспомогательными к основным звукам мелодии. Несомненно, с народной песней связана пентатоника в *Rondo à la Krakowiak*. И в ноктюрне, и в колыбельной, и в краковяке Шопен обращается к пентатонике, создавая светлые, спокойно-лирические образы.

Для польской народной музыки типично вариантное развитие. И у Шопена мы видим склонность к вариационному развитию, особенно мелодическому. Может быть, самый замечатель-

¹ Мазуры — жители Мазовии, одной из польских областей; отсюда и название танца: мазур, мазурек, мазурка.

² Z. Jachimowski. Chopin, str. 160.

³ Рассматривая в первую очередь мелодику Шопена как основной, определяющий элемент его стиля, мы, конечно, не можем полностью отделить проблему мелодики от других проблем шопеновского творчества. В музыкальном произведении все элементы музыкальной речи слиты в неразрывном единстве. Поэтому, говоря о мелодике, мы должны будем в той или иной мере касаться и других элементов музыкальной речи. Точно так же, говоря, например, о фортепьянном стиле, мы должны будем коснуться и мелодики, и полифонии Шопена.

ный пример такого варьирования — только что упомянутая колыбельная. На протяжении всего произведения в каждом такте, на неизменном тоническом органном пункте, сменяются гармонии тоники и доминанты. На этом простейшем оstinатном фоне звучит в начале пьесы обаятельная мелодия, с явной народной окраской. При всех многообразных «орнаментального» типа вариантных изменениях ее Шопен сохраняет общий мягко-поэтический, спокойно-умиротворенный, «ласковый» характер музыки:

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The bass staff in each system contains a consistent rhythmic accompaniment of quarter notes, alternating between two chords. The treble staff contains a melodic line that is ornamented with various figures. The dynamics are marked as follows:

- System 1: *p* (piano) and *dolce* (softly).
- System 2: *dolcissimo* (very soft).
- System 3: *poco cresc.* (slightly increasing) and *dim.* (diminuendo).

Leggiero

segue

♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

poco riten (a tempo)

Pf

♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

♩ * ♩ * ♩ *

♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

Мы подошли к важному свойству шопеновской мелодики, тоже связанному с особенностями польской народной музыки. В польском народном быту с очень давних времен распространена и вокальная, и инструментальная музыка — главным образом игра на скрипке. Польская песня одноголосна и часто исполняется с несложным инструментальным аккомпанементом.

В народном быту распространены и чисто инструментальные наигрыши — на скрипке, на фуюрке (род флейты) и некоторых других инструментах. Приведем для примера наигрыш фуюрки из классического собрания О. Кольберга:



Нет сомнения, что такие мелодии фигурационного типа — один из истоков мелодико-орнаментального стиля Шопена. Инструментальные интонации зачастую проникают и в народные польские песни. Это сочетание *вокальности* и *инструментальности*¹ мы наблюдаем и в шопеновской музыке. Существенная особенность шопеновского стиля — переплетение и даже слияние вокальности с инструментальностью. У Шопена множество мелодий, в которых песенные интонации свободно переходят в интонации инструментальные, и наоборот — инструментальные

¹ Понятия *вокальность* и *инструментальность* нуждаются в кратком разъяснении. Обычно мы без особого труда «на слух» различаем вскальные и инструментальные интонации. Мелодии (или фрагменты мелодий) с преобладанием неторопливого, плавного поступенного движения, простых, легко интонируемых голосом интервалов мы воспринимаем как песенные, вскальные. Мелодии с более сложными, трудно интонируемыми человеческим голосом интервалами, с резкими скачками, с быстрым фигурационным или хроматическим движением воспринимаются нами скорее как инструментальные. Очень легко убедиться в различии этих двух типов мелодики на примере корсаковской «Сказки о царе Салтане». Римский-Корсаков сам отмечал, что эта опера написана в «смешанной», «инструментально-вскальной» манере. В волшебном пении Лебедь-птицы голос как будто превращается в чудесный музыкальный инструмент, а жалоба Милитрисы провизана песенными интонациями.

сменяются вокальными. Однако чаще можно встретить именно первое: инструментальные интонации обычно как бы *вырастают* у Шопена из чисто песенного начала мелодии. В качестве примера укажем хотя бы на ноктюрн *Des-dur* op. 27. Певучая, свободно и широко льющаяся кантилена естественно переходит здесь в колоритные звуковые арабески с типичной для Шопена богатой, даже прихотливой ритмикой:

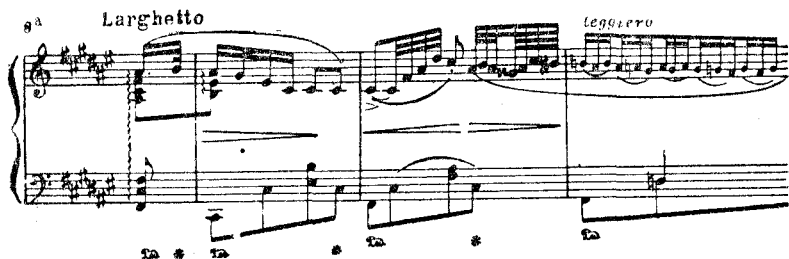
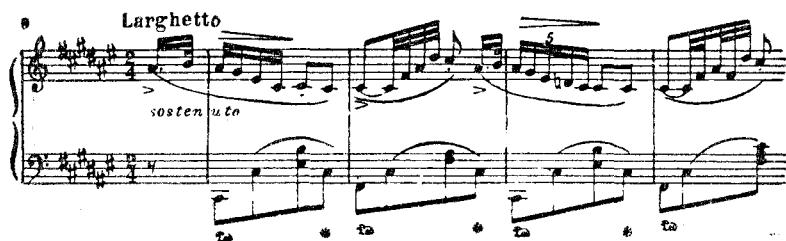
Lento sostenuto

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked "Lento sostenuto". The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system includes the marking "dolce p". The second system includes "f". The third system includes "f". The fourth system includes "f" and "leggierissimo". The fifth system includes "cresc" and "dim". The score features a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with various dynamics and articulations.

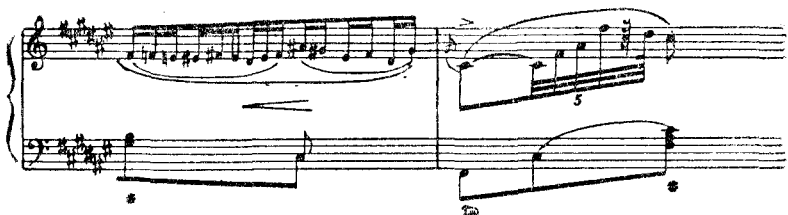
Такое сочетание вокальности и инструментальности чрезвычайно характерно и для шопеновского мелодического варьирования. *Песенная* мелодия, в ее вариационных преобразованиях, часто принимает у Шопена *инструментальный* колорит. Яркий пример — колыбельная, о которой только что говорилось. В качестве другого примера возьмем несколько тактов из ноктюрна *f-moll op. 55*:



Шопен очень любит при неоднократных возвращениях темы обогащать ее новыми и новыми вариантами. Вуйцик-Кеупрулиан приводит как замечательный пример шопеновского мелодического варьирования (по терминологии Вуйцик-Кеупрулиан — «орнаментирования») ноктюрн *Fis-dur op. 15*¹. Действительно, это один из лучших у Шопена образцов вариантно-орнаментального «расцветивания» мелодии. Сравним два четырехтакта с изложением основной темы:



¹ См. Бр. Wójcik-Keuprulia. *Melodyka Chopina*. Lwów, 1930. str. 134.



Несколько иного типа варьирование мы видим в балладе f-moll. Приведем три изложения основной темы:



The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The music features intricate melodic lines with various ornaments (marked with asterisks) and slurs, characteristic of Chopin's style. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Эти примеры дают возможность сделать несколько выводов о методах и о художественном значении шопеновского «орнаментирования» кантилены.

Прежде всего нужно сказать об общем впечатлении. У слушателя не создается ощущения, что в какой-то момент кантилена уступила место фортепьянным пассажам; приобретая инструментальный колорит, звуковые орнаменты Шопена в то же время сохраняют тесную связь со своим песенным истоком. Эта связь легко прослеживается в отдельных интонациях, хотя иногда Шопен как будто очень далеко отходит в своих звуковых арабесках от основного вида темы. Между изложениями темы *f-moll'* баллады (см. примеры 9 и 9б) как будто немного общего. Но в первом такте варьированной темы ясно проступают очертания песенной мелодии (отмечена знаками⁺), и все дальнейшее без усилия воспринимается слухом как развитие основного песенного образа.

Приблизительно то же мы видим и в *Fis-dur'*ном ноктюрне. При повторениях Шопен излагает исходный мелодический образ, который затем как бы «растворяется» в изящных пассажах, а потом снова о себе напоминает. Именно эта неразрывная связь с песенной основой придает шопеновской орнаментике особый характер. Будучи инструментальной, она не утрачивает вокальности; это своего рода «фортепьянные колоратуры». У Шопена, по словам Листа, «пышность орнаментации не отягощает изящества основных линий»¹. Нужно так же сказать, что у Шопена в его орнаментальных «дополнениях» к главной мысли никогда не бывает «общих мест». По справедливому замечанию Л. А. Мазеля, шопеновское орнаментальное варьирование «не-

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 81.

обычайно углубляет интонационную выразительность мелодии и вместе с тем способствует мелодической непрерывности, текучести»¹. В своих пассажах Шопен избегает, за редкими исключениями, так называемых общих форм движения. Его пассажи — индивидуализированные тематические образования, связанные органически с основными музыкальными образами.

Слитность песенной мелодии с ее орнаментальным варьированием Шопен подчеркивает и сопровождением. Не только в колыбельной, но и в обоих ноктюрнах мы видим, что при варьированных повторениях гармония остается почти неизменной. Не меняет Шопен и фортепианную фактуру сопровождения. Это, естественно, способствует впечатлению, что перед слушателем возникает тот же, хотя и трансформированный, музыкальный образ.

Несколько иная картина в балладе *f-moll*. В первом из приведенных вариантов (см. пример 9а) сопровождение почти не изменено: введена лишь небольшая деталь: хроматическое движение в басу (*f—fes—es*). В следующем варианте (см. пример 9б) аккордовое сопровождение заменено арпеджированным. Зато бережно выдержана гармоническая основа; сохранен (и даже подчеркнут) и появившийся в первом варианте выразительный, сразу привлекающий к себе внимание хроматический ход. Этого, вместе с отмеченной интонационной общностью, достаточно, чтобы и последний вариант был воспринят слушателем как обогащенный песенный образ начала баллады.

В приведенных примерах песенная мелодия сохраняет общий характер музыки; а если он и меняется, то лишь в сторону усиления, подчеркивания основной эмоциональной окраски. Шопен не ограничивается таким видом варьирования. Нередко он придает исходному образу совершенно иной, даже резко контрастный характер. Например, лирическая тема баллады *f moll* в одном из проведений звучит страстно, взволнованно, драматично:

¹ Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 232.



Здесь можно говорить о *трансформации* музыкального образа, весьма характерной для романтической музыки. Тематические трансформации встречаются у Шопена и в динамизированных репризах (баллада As-dur, полонез-фантазия, ноктюрн с-moll), и в эпизодах разработочного характера (баллада g-moll, скерцо b-moll).

Не меньше, чем вокальность и инструментальность, для мелодики Шопена характерна и речитативность, *декламационность*. Мелодии Шопена очень часто *говорят* с такой же выразительностью, с какой они поют. Л. А. Мазель в уже упоминавшемся исследовании о мелодии удачно назвал этот тип мелодики синтетическим¹.

Конечно, далеко не всегда указанные элементы *синтезируются*. В ряде случаев они живут отдельно. Например, тему этюда E-dur невольно хочется спеть — так певуча эта чудесная мелодия. Почти вся первая часть ноктюрна g-moll op. 37 воспринимается как взволнованная речитация:



¹ Л. А. Мазель указывает еще на один компонент синтетической мелодики Шопена — *танцевальность*. Большое значение танцевальность, естественно, имеет в многочисленных шопеновских сочинениях танцевальных жанров. Элементы танцевальности обнаруживаются и в *нетанцевальных* жанрах, хотя здесь они *неравноправны* с основными компонентами синтетической мелодики Шопена — *песенностью*, фортепьянной «колоратурной» инструментальностью и речевой выразительностью.

Совершенно естественно, что во многих этюдах (так же, как и в некоторых прелюдиях) на первом плане—инструментальная виртуозность. Примеры приводить излишне.

Но есть у Шопена немало мелодий, в которых вокальные, инструментальные и речевые интонации действительно синтезированы, слиты в органическом единстве, создают цельный художественный образ. Вспомним ноктюрн E-dur op. 62:

12 Lento

dolce sostenuto

Здесь (и далее) очень непринужденно плавная кантилена переходит то в выразительную декламацию, то в типично шопеновский звуковой орнамент. Синтетический тип мелодики мы видим и в приведенных ранее примерах (ноктюрны f-moll и Fis-dur и баллада f-moll).

Синтетическая мелодика, объединяющая богатство вокальных и инструментальных интонаций с выразительностью живой человеческой речи, — несомненно, одна из черт реалистического стиля, реалистического музыкального искусства¹. Глубоко самобытный тип синтетической мелодики создан и классиками русского музыкального искусства.

Русские композиторы-классики пришли к реалистической синтетической мелодике прежде всего в работе над синтетическим жанром оперы. Как известно, именно опера была ведущим жанром в творчестве крупнейших русских композиторов XIX столетия. Какими же конкретными путями пришел к сходному типу мелодики Шопен, не оперный, а фортепьянный композитор?

Мы уже говорили, что сочетание вокальности и инструментальности — характерная черта польской народной музыки. И. Ф. Бэлза видит в шопеновских речитациях отзвуки эпического жанра польской народной музыки — польской думы. «Известно, что данный жанр, — пишет И. Ф. Бэлза, — в зрелый период его развития характеризуется медленным эпическим запевом, нередко скорбного оттенка, и последующими драматически-напряженными эпизодами, чередующимися с возвращением мелодии начального запева. [...]

Не подлежит сомнению, что именно западнославянские думы послужили прообразом шопеновских баллад и близких к ним сочинений...»²

Можно считать бесспорным, что прообразы всех трех компонентов синтетической мелодики — песенности, инструментальности и речитативности — Шопен мог найти и нашел в польском народном искусстве. Думается, однако, что следует указать еще на один источник мелодического — да и не только мелодического — стиля Шопена.

В музыке Шопена очень богаты жанровые связи. Об этом нам еще придется говорить; здесь же мы укажем лишь на один жанр. Рассказывая о жизни Шопена, мы не раз подчеркивали, что Шопен хорошо знал и горячо любил оперный театр; в его

¹ Мы не хотим сказать, что синтетическая мелодика — единственно возможный в реалистической музыке тип мелодики. Но на определенном этапе развития музыкального искусства именно этот тип мелодики приобрел особо важное значение, стал носителем реалистических устремлений.

² И. Бэлза. Проблемы изучения шопеновского наследия. Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР, № 9, М., 1952, стр. 104.

письмах часто встречаются очень тонкие оценки и опер и оперных артистов. И многое из современной Шопену оперы так или иначе вошло в его собственное творчество. Именно здесь следует сказать несколько слов о так называемых «итальянизмах» Шопена.

На связи шопеновской мелодики с итальянской оперой обращали внимание многие исследователи. Например, Л. Мазель, говоря о типично шопеновских переходах от кантилены к инструментально-колоратурным пассажам, пишет: «Подобные переходы, вероятно, привлекали Шопена и в итальянской оперной мелодике, влияние которой на его творчество известно»¹. З. Яхимецкий в своей монографии о Шопене говорит: «Приступая к рассмотрению ноктюрнов Шопена, нужно поставить вопрос об отношении нашего композитора к итальянской музыке. Не подлежало никогда ни малейшему сомнению, что Шопен, как большинство поляков, хранил в своем сердце горячий культ Италии и итальянского искусства. В Варшаве он имел возможность познакомиться со многими итальянскими операми и высоко ценил вокальное мастерство итальянских певцов. Он ценил и искусство итальянских композиторов; с особенным восхищением он относился — уже позднее — к Беллини». Общее у Шопена с итальянской музыкой Яхимецкий видит примерно в том же, в чем и Мазель, — в «напевности, элегантности и гибкости мелодии»².

Действительно, у Шопена можно найти фрагменты, заставляющие вспомнить оперные арии. Приведем несколько тактов из ноктюрна F-dur op. 15:



¹ Л. Мазель. О мелодии, стр. 229.

² Z. Jachimiecki. Chopin, str. 185 и 186. Здесь же Яхимецкий решительно и весьма обоснованно возражает французскому музыковеду Шантавуану, который полагает, что влияние итальянской оперы определило важнейшие черты стиля Шопена. В качестве одного из аргументов Яхимецкий приводит мнения итальянских музыковедов, — например, И. Валетты (Ippolito Valetta. Chopin. La vita. Le opere. Torino, 1910) — которые не видят оснований для такого рода утверждений и считают, что Шопен уже в ранних своих произведениях — глубоко самобытный национальный художник.

cresc.

p

poco f

dolciss

dim. e rall.

Сопоставим этот отрывок с началом знаменитой арии «Casta diva» из беллиниевской «Нормы».

Ca sta Di va, cu - sta

Di - va, che in - ar - gen - ti

que - ste Sa - cro, que - ste

sa - cre, que - ste sa - cre anti - che pian - te

Здесь нет «индивидуального» сходства — никак нельзя говорить о каком-либо «заимствовании»; да его и не могло быть, так как ноктюрн Шопена написан раньше «Нормы». Но можно говорить о некоторых общих чертах: о спокойной умиротворенности триольного аккомпанемента (у Шопена он значительно богаче, красочнее), о пленительной напевности умеренно колорированной мелодии (опять-таки и орнаментика Шопена изящнее беллиниевской); наконец, о вокальности, которая в одинаковой мере присуща и оперной арии Беллини, и фортепьянному ноктюрну Шопена. Слушая этот ноктюрн, естественно представить себе поющее сопрано; особенно в конце приведенного фрагмента, где мелодия «замирает» на одном из звуков высокого сопранового регистра, а затем плавно и мягко спускается на изящном группетто.

Конечно, не всегда у Шопена вокальность столь открыта, как в F-dur'ном ноктюрне; обычно в ней больше «инструментальности». Но почти всегда в орнаментированных кантиленах Шопена слышатся звучания человеческого голоса, проникшие, думается, прежде всего из оперы. И дело здесь, нам кажется, не столько в «итальянизмах», сколько именно в оперности. Нужно говорить не столько о влиянии итальянской оперы, итальянской мелодики, сколько о воздействии оперного жанра. В опере, так же как и в польской народной песне, Шопен нашел истоки своей изумительной «вокальной инструментальности». Нет сомнения, что значительную роль здесь сыграла и польская опера.

Вернемся к речитативам. Если шопеновские фортепьянные «колоратуры» и кантилена в очень значительной мере связаны с оперой, то не в меньшей мере, на наш взгляд, с ней связаны и речитативы Шопена. Конечно, И. Бэлза прав, указывая на польские думы как на истоки шопеновских балладных речитативов. Однако ими далеко не исчерпывается эмоциональная сфера шопеновских речитативов. В ноктюрне g-moll (см. пример 11) нет эпической балладности; это взволнованный монолог страдающего человека. Далеки от балладности и пламенные любовные клятвы, которые так ясно слышатся в гениальных речитативах Larghetto f-moll'ного концерта:



А с оперными мелодическими речитативами эти эпизоды вполне можно сопоставить, несмотря на их явную «фортепьянность».

Оперный характер декламационных эпизодов Шопен иногда подчеркивает и сопровождением. Особенно показательно в этом отношении заключение ноктюрна H-dur op. 32. Так легко слушателю вообразить, что пылкую и гневную речь героя предваряет настороженный гул литавр и сопровождают грозные аккорды оркестра! Этот фрагмент воспринимается как очень краткая, но полная захватывающего драматизма сцена из оперы:

16 Andante

pp

fz

p

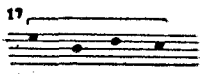
Adagio

trnuta

f

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne in D major, Op. 32, measures 16 through 20. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'Andante' and begins with a piano piano (pp) dynamic. The second system continues the piece. The third system is marked 'p' and features a fermata over the first measure. The fourth system is marked 'Adagio' and begins with a 'trnuta' (trill) instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Неоднократно делались попытки свести многообразие мелодики и фигурационной фактуры Шопена к нескольким интонационным формулам. Попытки эти нельзя признать убедительными. Указывалось, например, что основу шопеновской орнаментики составляет несколько коротких мелодических ячеек. Одна из них — следующий мелодический фрагмент:



Действительно, и приведенный фрагмент и другие лаконичные мотивы, указываемые в различных работах западноевропейских музыкантов, можно найти в музыке Шопена. Но указание на такие мелкие детали мелодического и мелодико-орнаментального стиля Шопена не помогают нам понять общие принципы, лежащие в основе шопеновской орнаментики.

Очень важно заметить, что короткие интонации (типа приведенного нами четырехзвучного мотива) возникают большей частью в *мелодизированных фигурациях*, в которых простая аккордовая основа щедро колорирована внеаккордовыми звуками (проходящими и вспомогательными нотами, опеваниями). В результате опеваний и возникает приведенный четырехзвучный фрагмент. Укажем хотя бы на прелюдию *fis-moll*:

Molto agitato

18

Шопен охотно применяет мелодизированные фигурации, избегая общих форм движения, обходя стандартные фортепьянно-фактурные формулы. Мелодизированные фигурации у Шопена чрезвычайно разнообразны, и их никак нельзя свести к немногочисленным мотивным формулам. О богатстве шопеновских мелодизированных фигураций можно судить хотя бы по следующим двум примерам. В конце упоминавшегося этюда а-молл ор. 10 внеаккордовые и аккордовые звуки образуют хроматическую гамму, которая мягко «струится» на фоне тонического и субдоминантового трезвучий:

Allegro

В начале другого этюда а-молл — оп. 25 № 11 — Шопен берет весьма близкую мелодико-гармоническую основу, но создает совершенно иной музыкальный образ, изменив расположение звуков. Неожиданная, даже причудливая смена различных интервалов придает этим необычным ломаным фигурациям взволнованно-стремительный, драматический характер, хорошо оттеняющий могучую маршевую поступь основной темы:

Allegro con brio

При всей сложности и чрезвычайной оригинальности мелодико-фигуративного рисунка слух легко различает составляющие его *простые* элементы — тоническое трезвучие (в нижнем голосе) и хроматическую гамму (в верхнем голосе):

И здесь проявилось умение Шопена достичь разнообразия простыми средствами — то свойство шопеновского искусства, которое делает его доступным миллионным массам слушателей.

Сплетение самостоятельных голосов и тематических фрагментов порождает мелодическую насыщенность всей ткани шопеновской музыки.

В музыкальном искусстве мелодия, как говорит С. В. Рахманинов, — «душа музыки». И у Шопена мелодия — главней-

шее, сильнейшее из выразительных средств его искусства. Стремясь правдиво и просто рассказать о болноовавших его мыслях и чувствах, Шопен нашел истоки своего мелодического стиля в народной польской музыке. Из того же стремления к правдивости, к простоте, к доступности выросли многообразные жанровые связи музыки Шопена и прежде всего — связи с демократическим жанром оперы. Само собой разумеется, мы говорим не о подражании! Все истоки музыкальной речи Шопена претворены им чрезвычайно самостоятельно и слиты в глубоко самобытный и чрезвычайно цельный стиль. Это в первую очередь относится к основному элементу музыкальной речи Шопена, к его покоряющей огромной эмоциональной силой, пленяющей несравненным изяществом реалистической мелодике.

*

Говоря о мелодике Шопена, надо коснуться характера его полифонии. Чрезвычайно интересно в этой связи одно из воспоминаний Делакура о Шопене: «Я спросил его, что такое логика в музыке. Он мне в общих чертах разъяснил, что такое гармония и контрапункт, почему именно fuga является как бы чистой логикой в музыке и почему изучить фугу — значит познать основу всякого смысла и последовательности в музыке»¹.

Вместе с тем мы знаем, что Шопен, так высоко ценивший значение фуги в музыкальном искусстве, так высоко ставивший баховскую полифонию, изучавший в детстве и продолжавший изучать в зрелом возрасте баховский сборник 48 прелюдий и фуг («Хорошо темперированный клавир»), не писал фуг (единственная дошедшая до нас fuga Шопена самим композитором не опубликована). В его произведениях сравнительно редко можно встретить так называемый *имитационный контрапункт*. Примеры имитационной полифонии — такого изложения, при котором сплетаются голоса с проходящей в них одной и той же мелодией, — у Шопена немногочисленны. Укажем один пример — начало мазурки *cis moll* op. 50. Перелистав все тетради шопеновских сочинений, удастся найти лишь несколько аналогичных эпизодов. При этом Шопен охотно уклоняется от точной имитации. Например, в репризе ноктюрна *cis-moll* op. 27 дополняющий, нижний голос следует за основной темой очень свободно — то имитируя ее, то дублируя (в терцию), то приобретая значение самостоятельной мелодии.

Шопеновская музыка пронизана полифонией; но это не та полифония, которую мы лучше всего знаем по музыке Баха. Отдельные голоса в музыке Шопена обычно не имитируют друг

¹ Э Делакура. Дневник, стр. 156.

друга, не повторяют один за другим ту же самую мелодию. Сплетая в цельную вязь разные голоса, Шопен каждому дает свою мелодию, чем создается контрастная полифония.

Возьмем два примера. Вот гениальный диалог в средней части скерцо сонаты b-moll. В верхнем голосе звучит широкая, то умиротворенно печальная, то взволнованная кантилена. Ей сопутствуют короткие «вздохи» — секундные интонации — среднего голоса; а когда верхний голос смолкает, из этих интонаций вырастает плавная нисходящая мелодия:

В этюде cis-moll op. 25 сначала кажется, что верхний голос хочет следовать за нижним, повторяя его мелодию, но тотчас же выясняется, что у каждого голоса своя речь, свои интонации:

Оба фрагмента — своего рода дуэты более или менее равноправных голосов.

Нередко Шопен на фоне основной мелодии вводит короткие, то появляющиеся, то исчезающие мотивы, не соревнующиеся с главным голосом, а оттеняющие его. Возьмем несколько тактов ноктюрна H-dur op. 32:

24 *Andante sostenuto*

p tranquillo dolce

pp

stretto

cresc

f

Мелодию верхнего голоса дополняют появляющиеся в средних голосах мотивы. Это один из видов подголосочной полифонии.

С тяготением Шопена к свободной полифонии, к выделению и сплетению самостоятельных мелодических линий связан и особый характер шопеновских «аккомпанементов». Во многих произведениях Шопена сопровождение настолько значительно, что его трудно назвать аккомпанементом.

Разве можно, например, определить, что важнее в этюде *c-moll* (см. пример 197) — гневные октавно-аккордовые возгласы или несмолкающая буря в нижнем голосе?

В прелюдии *a-moll* мерное мрачное движение, «стонущие» интонации сопровождения и скорбная мелодия верхнего голоса тоже, конечно, равноправны по выразительной силе. А может

быть даже — это одно из тех произведений, в которых сопровождение выдвигается на первый план.

Значение сопровождения Шопен нередко подчеркивает выделением самостоятельных мотивов из фигурационного аккомпанемента. В приведенном фрагменте ноктюрна Des-dur (см. пример 6) в левой руке проходит трехзвучный хроматический мотив, выросший из арпеджированного сопровождения; своим плавным, неторопливым движением он удачно оттеняет прихотливость рисунка основной мелодии.

Можно найти обратные примеры — когда мелодическое сопровождение превращается в фигурационный аккомпанемент. И это всегда имеет глубокий художественный смысл. Укажем на побочную партию (второе ее проведение) первой части сонаты b-moll:

Сначала музыка воспринимается как дуэт — настолько самостоятелен триольный аккомпанемент. Но основная мелодия,

вначале спокойная, становится все взволнованнее — и вместе с этим аккомпанемент теряет мелодические очертания и постепенно превращается в однообразные фигурации очень простого рисунка. Смысл этого превращения понятен: Шопен не хочет отвлекать внимание слушателя от огромного и стремительного эмоционального нарастания в основной мелодии.

У Шопена часто встречается и *скрытая полифония*. Она легко обнаруживается, например, в финале *b moll'* ной сонаты (см. пример 100; редактором издания выделены звуки, образующие самостоятельный голос, вырастающий из фигураций). Тот же тип скрытой полифонии — в прелюдии *es moll.* Вполне очевидна скрытая полифония и в фигурациях прелюдии *fis-moll.* Очень часто встречается скрытая полифония в неторопливых фигурационных аккомпанементах (в частности, в ноктюрнах). Вообще в музыкальной ткани шопеновской музыки роль скрытой полифонии чрезвычайно важна.

*

Одна из существенных черт стиля Шопена — *ритмическое богатство*. Ритмика Шопена необычайно многообразна. Весьма часто плавное течение мелодии прерывается у Шопена синкопами, паузами, вторжением сложных ритмических фигур. Очень характерны для шопеновских мелодий (особенно для мелодического варьирования и развития) прихотливые смены ритма, когда в небольшом сравнительно мелодическом фрагменте чередуются звуки (и паузы) различных длительностей, встречаются триоли, квинтоли и т. д. Укажем на приведенные уже отрывки из ноктюрнов *Des dur* (см. пример 6), *Fis-dur* (см. пример 8), *g-moll* (см. пример 11), баллады *f-moll* (см. пример 96).

Вместе с тем у Шопена много произведений, где на протяжении длительного эпизода сохраняется строгая простота ритма (образцы такой ритмики можно найти среди примеров, приводимых в следующих главах, посвященных разбору отдельных жанров шопеновского творчества). В небольших пьесах (особенно в прелюдиях и этюдах) нередко от начала до конца выдерживается единый ритм. Чаще всего это ритм с быстрым движением равными длительностями (этюды *a-moll op. 10*, *f-moll op. 25*, прелюдии *g's-moll*, *b-moll* и многие другие этюды и прелюдии). Иногда — выдерживаемая на протяжении всей пьесы простая ритмическая фигура (этюды *F-dur* и *Ges-dur op. 25*, прелюдии *C-dur*, *g-moll*, *A-dur*).

Четкая и острая танцевальная (в частности — пунктирная) ритмика, естественно, нашла выражение преимущественно в полонезах и мазурках, а также в вальсах. Но и танцевальная, и маршевая ритмика проникают в произведения Шопена различных жанров.

Сложность шопеновских ритмов своими корнями уходит, несомненно, в польскую народную музыку, для которой характерна прихотливая ритмика. Напомним приведенный ранее наигрыш фуярки из собрания Кольберга (см. пример 5). Разве не ясно, что такие польские мелодии — один из важнейших истоков шопеновской ритмики? Вместе с тем метрическая свобода шопеновских пассажей и фигураций, конечно, связана и с виртуозным стилем предшественников Шопена так же, как с ним связана, в той или иной мере, его любовь к изящной фортепьянной фактуре, основанной на пальцевой технике.

Впечатление метро-ритмической «капризности» создается в музыке Шопена и оригинальной акцентировкой. Не только в мазурках, где размещение акцентов в большой мере зависит от типичных для этого танца движений танцующих, но и в пьесах других жанров Шопен часто нарушает метрическую строгость неожиданными как будто акцентами на слабых долях такта (укажем хотя бы на ноктюрн *g-moll op. 15 № 3*). И эта особенность шопеновской метро-ритмики связана с польской народной музыкой.

Полимелодичность музыки Шопена, при его склонности к сложной ритмике, естественно, часто рождает своего рода *полиритмию*. До известной степени к полиритмическим эпизодам можно отнести те весьма многочисленные фрагменты музыки Шопена, где на фоне ритмически однообразного, идущего в ровных длительностях сопровождения звучит ритмически прихотливая мелодия. В качестве примеров можно указать на приведенные уже фрагменты из ноктюрнов *Des-dur* и *Fis-dur*, на ноктюрн *H-dur op. 9*. В этюде *c-moll op. 10* ритмическая острота мелодии (и ее вариантов) оттенена ритмической однотонностью партии левой руки. То же можно сказать о некоторых прелюдиях (например, о прелюдии *a-moll* и *G-dur*).

В других случаях оба ритмических элемента имеют самостоятельное значение. Укажем на приведенный уже нами отрывок из сонаты *b-moll* (см. пример 22).

Интересна со стороны ритмики средняя (*As-dur'*ная) часть ноктюрна *H-dur op. 62*. В данном случае можно говорить о полиритмичности, хотя нет оснований говорить о полимелодичности. Здесь нет сплетения двух тем, двух мелодий; мелодией можно считать лишь верхний голос, партия же левой руки представляет собой гармонически и фактурно не слишком сложный аккомпанемент. Однако синкопированный ритм, со столь типичными для Шопена прихотливыми акцентами на слабых долях такта, выдвигает аккомпанемент на роль соперника мелодии. Самостоятельность аккомпанемента Шопен подчеркивает отдельной, относящейся именно к сопровождению, интерпретаторской ремаркой (*sostanuto*):

26 *andante*
legatissimo

dolce
p

sostenuto

Иногда в музыкальной ткани произведений Шопена можно различить три и даже четыре ритмических элемента. Три голоса в начале приводимого далее двутакта (из *Allegro* концерта *e-moll*) при равномерном движении в каждом из голосов имеют свой ритм: в нижнем голосе в четверти — две восьмые, в среднем — триоль, в верхнем — квинтоль:

27

dolce

Шопен, как мы уже видели, очень часто применяет мелодическое варьирование, экспонируя тему в более или менее просто изложении, затем переходя к более сложным вариантам. Любопытно, что в данном случае (первая четверть приведенного примера) два мелодических варианта короткого мотива (триоль и квинтоль) звучат одновременно.

Приблизительно то же мы видим в следующем фрагменте баллады *g moll*:



Здесь также три ритмических элемента: арпеджированный аккомпанемент восьмыми и два голоса, излагающих одну и ту же, по существу, мелодию в разных ритмо-интонационных вариантах.

Три ритмических элемента легко различимы в приведенном уже фрагменте этюда *cis-moll* op. 25 (см. пример 23). В среднем голосе — равномерное движение двухголосных аккордов, в крайних голосах — две мелодии, каждая со своим ритмом.

Во втором четырехтакте приведенного нами фрагмента ноктюрна *B-dur* op. 32 (см. пример 24) можно выделить даже четыре ритмических элемента. В нижнем голосе — столь частое у Шопена (особенно в ноктюрнах) сопровождение восьмыми; из этого сопровождения выделяется его верхний голос, представляющий собой мелодию, в которой сменяются четверти и восьмые; ритм следующего голоса (идущего частично двойными нотами) — смена четвертных и половинных нот; и, наконец, в основном, верхнем голосе ритмика наиболее богата, в известной мере синтезируя ритмические особенности трех сопровождающих голосов.

Говоря о полиритмии Шопена, нужно упомянуть и о встречающейся у него *полиметрии*. Например, в вальсе *As-dur* op. 42 во вступительной теме сочетаются два метра: двудольный в мелодии и трехдольный в сопровождении. То же в вальсе *Des-dur* op. 64, в вальсе *F-dur* op. 34, в скерцо *E-dur*. В известной мере к сфере полиметрии надо отнести часто встречающуюся в шопеновских мазурках *различную акцентировку мелодии и аккомпанемента*. В. В. Пасхалов указывает, что Шопен таким путем соединяет в одновременности метро-ритмические особенности разных народных танцев — например, кувяка и мазура¹ (о ритмике и акцентировке польских танцев более подробно говорится в главе «Полонезы и мазурки»).

¹ См.: Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. М., 1949, стр. 42.

«Положительно непостижимо,— сказал однажды Римский-Корсаков в беседе с друзьями,— каким образом в Шопене, в одном лице, совместились две гениальные способности: дар величайшего мелодиста и гениальнейшего и оригинальнейшего гармонизатора. Вы не поверите [...], но в его *As-dur*'ном этюде¹, в котором сама гармония как бы поет, встречаются такие аккордовые последовательности, до которых даже современное искусство с Вагнером во главе еще не доросло [...]. И то сказать, после бесконечно поэтических звуков Шопена всякая иная музыка покажется грубой и тяжеловесной, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман...»².

Проницательное замечание Римского-Корсакова справедливо указывает на изумительное богатство гармоний Шопена. Шопен необычайно тонко чувствовал и раскрывал выразительность гармонических красок. Гармонический стиль Шопена хочется назвать щедрым. Шопен хорошо знает выразительные свойства диатоники. Упоминавшаяся уже колыбельная не только выдержана в одной тональности; от начала и до краткого заключения в этой пьесе чередуются лишь две гармонии — тоника и доминанта! В прелюдии *G-dur* Шопен допускает только краткое отклонение в тональность субдоминанты. Иногда строгая диатоника расцветивается у Шопена ладовой переменностью. Показательный пример — мазурка *C-dur* op. 24 № 2 (см. о ней в главе «Полонезы и мазурки»). Но особенно любит Шопен частые смены гармоний, неожиданные модуляции с обильным применением энгармонизмов, многообразные, порой острые альтерации.

Интересна в отношении модуляций первая часть ноктюрна *G-dur* op. 37, где на протяжении одной странички происходит быстрая смена ряда тональностей (*G dur — a-moll — G dur — B-dur — Des-dur — es-moll — Des-dur — B-dur — F-dur — a-moll — G-dur — f-moll*). Не менее показательна прелюдия *fis-moll* (см. пример 18). Впечатление гармонической неустойчивости создается не только быстрой сменой тональностей, но и очень важной ролью не получающих разрешения неустойчивых гармоний (доминантовых и субдоминантовых).

У Шопена часто можно встретить характерные для романтической музыки колоритные терцовые сопоставления тональностей. Иногда Шопен подчеркивает выразительное значение таких сопоставлений, повторяя в различных тональностях один и тот же мелодический фрагмент. В фантазии *f-moll* он пять

¹ Римский-Корсаков, вероятно, имеет в виду этюд *As-dur* op. 25 № 1.

² В. В. Ястребцев. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Том первый. Л., 1959, стр. 203.

раз повторяет короткую мелодию — каждый раз в новой тональности, по терцовым «шагам» (f-moll — As-dur — c-moll — Es-dur — g-moll):

p^{ro} a poco accelerando. . sin. all

doppio movimento

У Шопена терцовые сопоставления связаны не только с романтической тягой к колоритности, но в не меньшей мере и с особенностями польской народной музыки. В польских народных песнях (так же как и в русских) нередко можно встретить переменные лады. С ладовой переменностью несомненно связаны многие последования и модуляции у Шопена.

В приведенном примере из фантазии f-moll мы видим так называемое диатоническое терцовое последование. Мягкое чередование минорных и мажорных тонических трезвучий (минор—параллельный мажор) создает смену расположенных по терциям переменных ладов: f-moll—As-dur, c-moll—Es-dur; g-moll—[B-dur].

В упомянутом ноктюрне G-dur op. 37 звучит в средней части выразительная песенная мелодия:

30 Andantino

О первых девяти тактах этого фрагмента можно сказать, что они написаны в переменном ладу C-dur — a-moll. Но тотчас же Шопен «доказывает», что доминанту a-moll он рассматривает как тонику E-dur. «Романтическая» модуляция в терцовую тональность (C-dur — E-dur) осуществлена так, что она подчеркивает глубоко народный характер шопеновской мелодии.

С той же ладовой переменностью часто связано у Шопена и так называемое гармоническое «перекрашивание». Суть «перекрашивания» заключается, как известно, в том, что отрезок мелодии (или отдельный звук) получает новое функциональное значение, новый выразительный оттенок в новой гармонизации. В мазурке H-dur op. 63 Шопен повторяет короткий мотив то в cis-moll, то в E-dur. Обычное для переменных ладов чередование минора с параллельным мажором подчеркивает здесь народную основу музыки:

vivace

Приблизительно то же мы видим в мазурке h-moll op. 30. Здесь различная гармонизация мелодического фрагмента не только обогащает его новыми красками. Несколько раз подряд

повторяя короткий танцевальный мотив, Шопен явно имитирует игру деревенского скрипача на сельской вечеринке. Чередование гармонических красок дает Шопену возможность избежать — при этих многократных повторениях — однообразия:

Весьма своеобразное преломление получил принцип переменности в балладе F-dur, в фантазии f-moll и скерцо b-moll (а также в некоторых мазурках и вальсах). Дело не только в том, что эти сочинения начинаются в одной тональности, а кончаются в другой. Дело прежде всего в том, что в каждой из упомянутых пьес более или менее равноправны две тональности. Б. Л. Яворский предложил поэтому ввести и соответствующие тональные обозначения: баллада F-dur — a-moll, фантазия f-moll — As-dur, скерцо b-moll — Des-dur.

В некоторых работах о Шопене указывалось на *квартовость* как на одну из черт его гармонического стиля, также имеющую народные истоки¹. Это наблюдение имеет серьезные основания. Правда, квартовости в современном толковании этого понятия у Шопена нет. Мы не встретим у него квартовых созвучий (тем более — рядов квартовых созвучий), которые трактовались бы как гармонии, не требующие разрешения. Квартовые (квинтовые) созвучия образуются у Шопена в результате задержаний. Но в некоторых случаях они производят впечатление относительно самостоятельных гармоний, так как разрешение задержаний *оттягивается*. Показательный пример — прелюдия

¹ См., например, упоминавшуюся статью: Zofia Lissa. Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina.

cis-moll op. 45 — одно из самых богатых по гармониям сочинений Шопена:

В первом и пятом тактах приведенного примера на протяжении почти всего такта (при неторопливом движении — *sostenuto*) преобладает кварто-квинтовая гармония (*cis — gis — dis* в первом такте, *h — fis — cis* в пятом такте). Как ни кратко разрешение (одна восьмая), ощущение задержания у слушателя не теряется. Вместе с тем длительность звучания аккорда заставляет слух воспринимать его как до известной степени самостоятельную гармонию.

На такую трактовку неустойчивых созвучий следует обратить внимание хотя бы потому, что это важный этап развития гармонического мышления и один из истоков неоромантического гармонического стиля Вагнера. Это становится особенно ясным тогда, когда мы вспоминаем те страницы шопеновской музыки, где подобная трактовка неустойчивых гармоний сочетается с хроматикой. В качестве примера, не требующего комментариев, приведем фрагмент из разработки первой части сонаты *h-moll*:



Если сыграть этот фрагмент не в быстром темпе, как предписано Шопеном, а в медленном, то задержания и остановки на неустойчивых гармониях зазвучат почти по-вагнеровски и музыка приобретет тогда характер «тристановской» томительной страстности.

Одна из существенных черт стиля Шопена — органическая связь между гармонией и мелодией. Напомним коду гениальной мазурки b-moll op. 24. Предельно простая аккордовая фактура дает возможность с особенной отчетливостью воспринять выразительность и изящество шопеновских гармоний. Слушателя пленяет изумительное гармоническое богатство, колоритная смена (на тоническом органном пункте) по преимуществу плагальных гармоний. Аккомпанемент чутко следует за мелодией, которая звучит как печальная народная песня; тонко оттенены аккомпанементом чередования натурального минора и мажора. Здесь, в частности, очень ясно видно, как хроматизмы шопеновских гармоний вытекают из народнопесенной мелодики:

35 Moderato



В любой пьесе Шопена мы видим столь же органическое слияние мелодии и гармонии. Характерно, вместе с тем, что в музыке Шопена гармонии часто вытекают из его своеобразнейшей полифонии; их логика обоснована и плавным движением голосов; недаром Римский-Корсаков отметил, что шопеновская гармония «поет»—это можно сказать не только об этюде *As-dur*, а и о ряде других пьес Шопена.

Римский-Корсаков отметил также смелость, новизну многих гармонических последований Шопена. Современников эти гармонии Шопена порой озадачивали, некоторым музыкантам они казались недопустимыми отступлениями от незыблемых норм. Например, упоминавшийся Рельштаб писал о Шопене: «Он неумолим и, я бы сказал, неистощим в своих поисках неблагозвучных сочетаний, способных растерзать слух, в своих неестественных переходах, режущих модуляциях»¹. На немногих примерах нетрудно убедиться, что самые смелые, необычные для своего времени шопеновские гармонии имеют глубокие художественные обоснования. В этюде *a-moll* op. 10 много раз «накладываются» одно на другое тонические трезвучия *a-moll* и *A-dur*. Это одно из тех сочетаний, с которыми не могли примириться музыканты типа Рельштаба. Оно действительно было бы странным, если бы не было оправдано стремительным и неуклонно ровным движением верхнего голоса; иначе говоря — голосоведением. В данном музыкальном «контексте» эти острые созвучия воспринимаются не как жесткости, а как колоритные гармонические штрихи. Введение их — отнюдь не простая «прихоть» композитора; без этих красочных штрихов сверкающий хроматический «поток» мог бы показаться несколько однотонным; таким он и кажется в сходном по замыслу «Хроматическом этюде» Мошелеса.

Возьмём другой, более сложный пример — из сонаты *b-moll*. Многих современных Шопену музыкантов поражали необычные последования и сочетания в этой сонате; в частности — переход к побочной партии (в первой части), где звучит «аккорд-чудовище», как его назвал один из биографов Шопена Шухт (в нотном примере — первый аккорд четвертого такта):

¹ Цит. по книге: Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 124.

36

ff

sostenuto

37

p

Не приходится отрицать, что «аккорд-чудовище» звучит весьма остро. Но опять-таки легко убедиться, что его острота (даже жестковатость) вполне обоснована. Она обоснована прежде всего строгой логикой голосоведения. Обратим внимание на восходящее хроматическое гаммообразное движение в нижнем голосе (приводим его, отвлекаясь от ритма):

37

Навстречу восходящей хроматической движется (сначала в среднем, затем в верхнем голосе) нисходящая диатоническая гамма:

38

От скрещения их получается резко звучащий в крайних голосах интервал уменьшенной октавы.

Чрезвычайно острое звучание «аккорда-чудовища» обусловлено не только интервалом уменьшенной октавы (встречающимся не так уж редко). Не в меньшей степени резкость создается малой септимой (*as—ges*), которая в данном сочетании также образует острые диссонансы. Легко убедиться, что введение этого интервала в звуковой комплекс отнюдь не случайно: он представляет собой основу доминантовой гармонии и подготавливает квинтсектаккорд пятой ступени, предшествующий тонике; с другой стороны, тот же интервал входит и в четыре

предшествующих аккорда; поэтому и его появление в «аккорде-чудовище» совершенно логично. Как ни резко звучит этот аккорд, взятый изолированно, последование в целом отнюдь не производит впечатления нарочитой резкости. Вообще в этом фрагменте очень строго выдержана логика гармонического развития. «Криминальный» аккорд, связывая — в очень плавном движении голосов — субдоминанту с доминантой, подготавливающей тонику, представляет собой по существу задержание и весьма естественно входит в классически четкий каданс.

Такова музыкальная логика, оправдывающая введение найденного Шопеном созвучия. Еще важнее здесь драматургическая логика, требующая гармонического обострения. Ведь острота приведенного последования, напоминая о трагических образах главной темы, в то же время оттеняет пленительное спокойствие побочной партии (см. пример 94).

В данном фрагменте очень ярко выявлена важная черта гармонического стиля Шопена. При всем богатстве, при всей сложности, а подчас и остроте шопеновских гармоний их последование не теряет классической ясности и логичности. Именно с этой ясностью, цельностью и динамичностью гармонического мышления связано отмеченное Б. В. Асафьевым свойство музыки Шопена: особая роль «обостренной вводнотонности и утонченной доминантности»¹. Как ни сложен гармонический стиль Шопена, по сравнению хотя бы с бетховенским, в нем сохраняется строгая функциональная логика. Отсюда — впечатление «тоничности» (Асафьев) шопеновской музыки.

В гармониях Шопена колорит самодовлеющего значения не имеет (об этом нам придется говорить и в связи с проблемами фактуры). В приведенном секвентном фрагменте фантазии (см. пример 29) терцовая смена очень красочна. Но легко убедиться, что эта колоритность — не самоцель. Заметим, что с третьего звена секвенции исчезает длительная остановка на тоническом трезвучии — тема «сжимается», приобретает большую динамичность. Постепенно ускоряется темп, нарастает звучность. Все средства музыкальной выразительности — в том числе и быстрая смена тональностей — служат общей цели: создать впечатление стремительного эмоционального подъема.

Осветить все проблемы, возникающие при изучении шопеновских гармоний, можно лишь в крупном специальном исследовании. Задача тех немногих соображений, которые здесь высказаны, — выявить основное в гармоническом языке Шопена, Это — прочные связи с народным искусством, богатство и смелость, присущие романтической музыке, строгая логика и

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация, стр. 131.

глубокая художественная обоснованность, характерные для музыкального классицизма.

*

Элементы музыкальной речи тесно связаны один с другим. И, говоря о мелодике, о полифонии, о гармониях Шопена, мы в той или иной мере затрагивали и вопросы фортепьянной фактуры его сочинений (иными словами — его принципов использования инструмента).

Мы, по существу, касались фортепьянной фактуры, говоря о сочетании песенности и инструментальности, о мягкости и выразительности шопеновских пассажей. Мы касались фортепьянной фактуры, говоря о мелодической насыщенности сочинений Шопена, о его самобытной полифонии, его полиритмии. Тем не менее проблемы фактуры, фортепьянного стиля этими ображениями далеко не исчерпываются и требуют особого рассмотрения.

Общепризнано, что Шопен — великий, может быть, величайший мастер «фортепьянной инструментовки». Шопен, — по словам Асафьева, — «звезда разума и изысканного вкуса [...] в сфере пианизма». «Он доказал, — пишет Асафьев, — что рояль, в сущности, «речь тембров», чуткая, страстная, контрастная в своей патетике. Право же, если отнять у шопеновского мелодического материала его «тембровую атмосферу», его воздух, музыка во многих своих моментах вянет. Значит, обаятельность и сила Шопена — в его волшебном, логическом знании «инструментовки» фортепьяно, самой трудной — труднее, чем оркестровая — из всех искусств инструментовки, потому что она не выводится из зазубривания диапазонов, регистров и трелей по нормам — количественным — учебников. Пианизм знает инструментовку только от слуха»¹.

Можно согласиться с Асафьевым, когда он говорит, что шопеновские мелодии «вянут», если их перенести в иную сферу. Правда, многочисленные транскрипции сочинений Шопена (для голоса, для струнных инструментов, для оркестра) закономерно занимают прочное место в концертном репертуаре. И все же любая тема, любая пьеса Шопена, даже самая певучая (не говоря уже о виртуозных), живет «полной жизнью» лишь на том инструменте, для которого она написана. Разве только некоторые — очень немногие — мазурки одинаково естественно прозвучат и на фортепьяно, и на скрипке (подробнее об этом говорится в следующей главе).

Но верно и другое. Как бы ни были удачны те или иные специфически шопеновские фактурные находки, они не могли бы

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация, стр. 123—126.

создать впечатления изумительной тембровой красоты без прочих столь же специфически шопеновских элементов музыкальной речи. Здесь уместно привести мысли самого Шопена о колоритности в музыке. Мысли эти сохранены для нас опять-таки замечательным «Дневником» Э. Делакруа.

Уже после смерти Шопена Делакруа вспоминает, что говорил его друг о красочности музыки. «Мой дорогой малютка Шопен сильно восставал против школы, отводящей главное место в музыкальном впечатлении звучанию отдельных инструментов».

Дальше, повторяя или развивая мысли Шопена, Делакруа пишет: «Для чего применять то трубу, то флейту? Одну, чтобы передать воинственный пыл, другую, чтобы расположить душу к нежным сельским мечтам! [...] Звучность достойна осуждения в том случае, когда ею пытаются заменить идею произведения»¹.

Очень характерно для Шопена, что этот великий мастер «фортепьянной инструментовки» решительно восстает против «звучности» (иначе — звуковой красочности), если она не помогает раскрыть идею произведения. А потому и колоризм шопеновской музыки всегда достигается «взаимодействием» всех элементов музыкальной речи. Знаменитый этюд *As-dur* справедливо считается великолепным образцом шопеновского фортепьянного стиля. Выразительно звучит верхний голос на фоне глубокого баса и «поющей гармонии» как будто дышащего среднего регистра:

Allegro sostenuto

The image shows a musical score for the beginning of Chopin's Etude in A major, Op. 10, No. 3. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a piano (p) dynamic marking. The tempo is marked 'Allegro sostenuto'. The music features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, with a 'Ta' marking at the end of the first system and asterisks at the end of the second system.

Впечатление плавности, свободного дыхания, простоты, при-волья, спокойствия (несмотря даже на взволнованность центрального эпизода) создается, прежде всего, равномерным дви-

¹ Э. Делакруа. Дневник, стр. 567.

жением арпеджированных аккордов. Собственно, движение едва улавливается ухом — скорее кажется, что каждый из этих широкоохватных аккордов («волн» — по меткому слову Шумана) звучит целиком, одновременно; но не как аккорд, взятый на фортепьяно, с его неизбежно затухающей звучностью, а как аккорд, взятый, например, струнным оркестром, когда звучность может свободно нарастать и падать, в зависимости от желания исполнителей. Гармонии богаты, разнообразны, но и здесь Шопен стремится к мягкости; обратим внимание на плавное движение голосов при смене гармоний; на неторопливые шаги баса — особенно в конце этюда (доминантовый органнй пункт и следующая за ним реприза-кода).

Певучий верхний голос с первого же такта приковывает внимание слушателя. Однако трудно в данном случае говорить о мелодии и сопровождении, аккомпанементе. Мелодия сливается с арпеджированными аккордами, составляя неотделимую часть их. Потому и ритм мелодии совершенно необычен: она идет — от начала и до конца — ровными четвертями; нет ни иных длительностей, ни пауз! Появляющийся кое-где средний голос сохраняет то же спокойное движение четвертями. Поэтому мелодия, привлекая слух, не отвлекает его от мерного дыхания аккордовых волн.

И характером мелодии, и последовательностью гармоний, и всей манерой изложения композитор предоставляет пианисту широкие возможности использования педали. Только при очень тонком и чутком применении педали исполнитель сможет показать все колористическое богатство *As-dur*'ного этюда (то же можно сказать и едва ли не о любом другом произведении Шопена).

Фортепьяно в этюде *As-dur* как будто превращается в какой-то неведомый, волшебный инструмент. Вероятно, именно этюд *As-dur* прежде всего вспоминался Шуману, когда он писал об исполнении Шопена: «Вообразите себе элову арфу, имеющую все тональности, сплетаемые рукою художника в виде самых фантастических узоров, но так, что всегда слышен более низкий основной тон и мягкий, поющий, высокий голос, — и мы получим приблизительное представление об его игре»¹.

Мы начали говорить о колоритности, о тембровой обаятельности *As-dur*'ного этюда, а по существу коснулись всего комплекса выразительных средств, дали сжатую характеристику созданного композитором художественного образа. Иначе и быть не могло, так как — повторим еще раз — в музыке Шопена «фортепьянная инструментовка» неотделима от мысли художника, от идейно-эмоционального содержания его искусства.

¹ Р. Шуман. 12 этюдов для фортепьяно Фридерика Шопена. Ор. 25, 2 тетради. «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 74.

Твердо помня об этом, можно попытаться определить некоторые особенности фортепьянного письма Шопена.

Естественно сравнить сочинения Шопена и других композиторов той же, приблизительно, эпохи. Многие исследователи проводят параллели между фортепьянным письмом Шопена и фортепьянным стилем «композиторов-виртуозов» — в особенности Гуммеля и Мошелеса. Нередко сопоставляются конкретные произведения Шопена и названных композиторов с указанием на те или иные черты сходства.

Конечно, музыка Шопена возникла не «на пустом месте». Шопен не мог не опираться на фортепьянную (и не только фортепьянную) музыку, созданную его предшественниками, а также некоторыми из современников. Сочинения Гуммеля и Мошелеса Шопен хорошо знал и любил. Он сам играл некоторые пьесы Гуммеля и давал играть их своим ученикам. Можно обнаружить и общие черты, например, в концертах Гуммеля и Шопена, в этюдах Шопена и Мошелеса. Однако не только в отношении содержания, но и в смысле использования средств инструмента творчество Шопена — совершенно новое слово в истории фортепьянной музыки, так же как и фортепьянное творчество Листа.

Обогащая фортепьянную музыку новыми виртуозными и выразительными средствами, Шопен и Лист во многом естественно соприкасались. Оба они открыли новые колористические средства фортепьяно; оба вводили в фортепьянную музыку новые типы фигураций и пассажей; оба гораздо полнее, чем их предшественники, применяли в своей фортепьянной музыке педаль: именно в их творчестве педаль стала, говоря словами Антона Рубинштейна, «душой инструмента».

Вместе с тем Шопен и Лист в использовании ресурсов инструмента шли все же разными путями. Можно сказать, пожалуй, что Лист в своем фортепьянном творчестве стремился расширить средства своего инструмента, приближая его звучание к звучанию оркестра. Шопен же обогащал виртуозные и экспрессивные возможности инструмента, не выходя за рамки собственно фортепьянных звучаний.

Само собой разумеется, в этой формулировке различие между отношением Листа и Шопена к фортепьянному письму весьма схематизировано. Конечно, и Шопен не избегал полностью оркестральных эффектов. Конечно, и у Листа немало пьес, где очень тонко и многообразно выявлена камерная природа фортепьяно. Но если говорить об основном различии в фортепьянном стиле Листа и Шопена, то необходимо указать в первую очередь именно на тяготение Листа к оркестральности¹ и

¹ Я. И. Мильштейн в книге о Листе определяет это качество фортепьянного стиля Листа как «симфоническую трактовку» фортепьяно (см.

на стремление Шопена с максимальной полнотой раскрыть богатства инструмента, по большей части не покидая пределов специфически фортепьянной звучности (исключения — главным образом, в мазурках — немногочисленны). Отсюда вытекают и многие черты фортепьянного стиля Листа и Шопена.

Для Листа весьма характерно фортепьянное письмо *al fresco*, широкими «мазками». Лист очень часто (особенно в ранних произведениях) стремится достичь максимальной звуковой мощи, приближающейся к оркестровой. В этом Листу помогают такие характерные для него приемы, как обильные октавные пассажи, «прокатывающиеся» по всей клавиатуре фигурации, гаммы и другие виды полнозвучных пальцевых пассажей; столь же характерны для Листа аккордовые репетиции, дающие нагнетание звучности, плотные аккордовые массивы на густой педали, охватывающие различные регистры; один из часто встречающихся у Листа приемов — бравурные, полные энергии *martellato*. В поисках фортепьянного колоризма Лист охотно прибегает к имитации звучания оркестровых инструментов; показательны такие его ремарки, как *quasi pizzicato, imitando il flauto* и т. п.

Шопен идет по иному пути, в иных формах раскрывает звуковые богатства фортепьяно. Массивная, «громоносная» звучность, столь характерная (особенно в раннем периоде творчества) для Листа, мало привлекает Шопена. Поэтому у него полностью отсутствует такой типично виртуозный прием, как *martellato*. Почти не пользуется Шопен нагнетанием звучности путем аккордовых репетиций, «разбрасывания» аккордов в разных регистрах на педали, бравурными фигурациями и пассажами как средством достичь динамической мощи. Довольно редко (особенно по сравнению с Листом) Шопен пользуется октавной техникой.

Важно заметить, что Шопен применяет октавную фактуру не для достижения динамических или чисто виртуозных эффектов (как во многих ранних произведениях Лист), а всегда для создания оригинального музыкального образа. Напомним октавный этюд *h-moll*, срединный эпизод полонеза *As dur*. Отметим кстати, что срединный эпизод *As-dur*'ного полонеза — один из немногих у Шопена примеров применения *staccato* в октавной фактуре. Конечно, Шопен не избегает октавного *staccato* и *non legato*. Укажем на полонез *es-moll*, на этюд *Ges-dur op. 25*, на скерцо из сонаты *b-moll* (где есть, впрочем, и октавы *legato*), на среднюю часть прелюдии *g-moll*. Но гораздо чаще Шопен предписывает играть октавы *legato*. Показательны октавные эпизоды в балладах *g-moll* (разработка) и *f-moll* (кода), в полонезах

Я. Мильштейн. Ф. Лист, т. II. М., 1956, стр. 11). В своей книге Я. Мильштейн подробно рассматривает особенности фортепьянного письма Листа.

c-moll и fis-moll, в полонезе-фантазии, в мазурке a-moll (посвящена Гайару). Даже грандиозный h-moll'ный этюд, по мысли Шопена, должен исполняться legato. Правда, пианисты не всегда это делают и иногда облегчают себе задачу, подменяя legato густой педалью; однако Шопен «сформулировал» требование связанного исполнения этих октав достаточно четко — не только лигами и аппликатурой, но и выдержанными средними голосами (в обеих руках), выполнимыми только при строгом legato в октавах (см. пример 200).

Точно так же Шопен не пользуется в чисто виртуозном плане полнозвучными широкоохватными фигурациями на педали. И эти фигурации всегда создают самобытный художественный образ. В качестве примеров можно привести этюды C-dur op. 10 № 1 и c-moll op. 25. Лишь изредка Шопен вводит гаммы в традиционной их интерпретации как элемент виртуозного стиля. Именно так они употреблены, например, в вальсе As-dur op. 34. Но в большинстве случаев гаммы у Шопена не служат цели — придать музыке виртуозный блеск. Гаммообразные пассажи обычно вырастают в музыке Шопена из певучих мелодий как их орнаментированное развитие. Укажем на Larghetto из f-moll'ного концерта, на ноктюрн E-dur.

Гаммы нередко входят в состав изящных «журчащих» фигураций (финал сонаты h-moll, третья тема баллады As-dur). Шопен охотно вводит стремительно взлетающие гаммы в драматических эпизодах. Напомним заключение этюда a-moll op. 25 № 11. Здесь завершающая этюд гамма воспринимается как кульминация и вместе с тем как разрешение драматического нагнетания, созданного кодой. Сходное драматургическое значение имеет гамма в коде E-dur'ного скерцо. В коде баллады g-moll гаммы — участник глубоко драматического диалога. В прелюдии d-moll гаммы тоже усиливают драматический «грозовой» тон музыки.

В сочинениях Шопена привлекает внимание богатство пальцевых фигураций, многообразие и нередко сложность фигурационных рисунков. В этом отношении Шопену уступают не только его предшественники, но и такие современники, композиторы романтического направления, как Шуман и Лист. Очень часто встречаются у Шопена фигурации с разнородной и сложной интерваликой. Показательна в этом отношении прелюдия Es-dur. Основа фигурационного рисунка, выдерживаемая на протяжении всей пьесы, — три звука (триоль в равномерном движении), из которых сначала берется верхний, затем нижний и средний. Эти триоли как будто однотипны, но интервалика в них весьма разнообразна, доходя до дуодецимы. У Шопена встречаются фигурации и с еще более сложной и разнородной интерваликой; например, в прелюдии F-dur и в этюде a-moll op. 25 № 11.

Следует отметить еще одну важную особенность фортепьянного письма Шопена. Он обладал редкой чуткостью в отношении красочных и выразительных средств различных регистров фортепьяно. Эта чуткость сказывается не только в выборе наиболее соответствующих каждой мелодии, каждому пассажиру регистров. Не меньше тонкости Шопен проявляет в сопоставлениях и сочетаниях регистров, в размещении аккордовых звуков; красочность и мягкость шопеновских гармоний в немалой мере зависит именно от такого изложения, при котором ни одна нота не пропадает, не затемняется другой; отсюда и общеизвестная склонность Шопена к арпеджированному и широкому расположению аккордовых звуков. На это обращал внимание еще Лист. «Ему [Шопену] мы обязаны,—пишет Лист,—более широкой формой расположения аккордов как в одновременном их звучании, так и арпеджированных и ломаных»¹. Шопен нередко предписывает исполнять *agregiato* аккорды, которые *технически* можно сыграть и не арпеджируя; характерный пример — начало срединного эпизода из *As-dur*'ного полонеза. В подобных случаях *agregiato* создает колористический эффект и придает особую выразительность звучанию аккорда. Но во многих случаях арпеджированное изложение у Шопена дает возможность композитору достичь большей полноты аккордового звучания. Этюд *Es-dur*, например, от начала до конца написан арпеджированными аккордами в обеих руках. Самый факт создания такого этюда показывает, какое большое значение Шопен придавал арпеджированным аккордам и искусству их исполнения. Вспомним также второе проведение хоральной темы в *c-moll*'ном ноктюрне.

Само собой разумеется, склонность к широкому и арпеджированному изложению² сказывается далеко не во всех произведениях. Так, в полонезах, стремясь к насыщенности, к мощи, а до некоторой степени и к «оркестральности», Шопен охотно пользуется компактными, плотными аккордовыми звучаниями.

Заметим здесь же, что фактура шопеновских произведений, со сложными фигурациями, с многозвучными аккордами, со сменной тесного и широкого аккордового расположения, с часто встречающимся арпеджированным изложением, с контрастной сменой регистров и с постепенным переходом из одного регистра в другой,—требует иных принципов пианистического воплощения, чем фортепьянная музыка предшественников Шопена. Метод пальцевой и кистевой игры, применявшийся и защищав-

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 82.

² Нелишне заметить, что широкое расположение аккордовых звуков Шопен особенно охотно применяет в низком (или относительно низком) регистре. Это вполне понятно, так как именно в низком регистре — вследствие смещения сильных обертонов — тесное расположение аккорда приводит к неясности звучания.

шийся Калькбреннером, непригоден для шопеновских сочинений, которые требуют очень гибких, свободных и разнообразных движений всей руки. Мы увидим в дальнейшем (см. главу «Шопен — пианист и педагог»), что свободу движений всей руки Шопен считал одной из основ пианистической техники. Новые творческие задачи, которые ставил перед собой Шопен, новое «слышание» звучания инструмента привели его к созданию новой пианистической техники. С другой стороны, нельзя забыть и об обратном влиянии: только опираясь на новую, шопеновскую технику, можно было писать для фортепьяно так, как писал Шопен.

Одна из важнейших черт фортепьянного стиля Шопена — индивидуализация фортепьянной фактуры в соответствии с определенным творческим замыслом. Конечно, Шопен не избегает распространенных типов фортепьянного изложения. Он широко пользуется, например, в ноктюрнах неторопливыми аккордовыми фигурациями как сопровождением кантилены. В вальсах, подчеркивая их танцевальную основу, Шопен обычно не уклоняется от традиционной аккордовой фактуры аккомпанемента. У Шопена часто можно встретить такой весьма распространенный уже в первой половине прошлого века прием, как двойные ноты; нужно оговорить лишь, что никто из современников Шопена, да и из композиторов, живших после него, не достиг такого многообразия в применении двойных нот.

И все же выделить наиболее частые у Шопена типы фортепьянного письма было бы гораздо труднее, чем, например, у Бетховена и Листа. В сонатах Бетховена легко подметить наиболее характерную для него фортепьянную фактуру — арпеджио, ломаные трезвучия, медленное аккордовое сопровождение мелодии и т. д. Об излюбленных приемах Листа мы уже говорили.

А для Шопена характерно, что, создавая индивидуальный музыкальный образ, он обычно находит для него столь же индивидуальное фортепьянное воплощение. И наоборот: каждое свое «открытие» в сфере фортепьянной фактуры Шопен не превращает в формулу, которая потом встретится в десятках его сочинений. Такие на первый взгляд чисто технические находки Шопен насыщает мыслью, глубоким эмоциональным содержанием и оставляет жить в виде индивидуального, неповторимого художественного образа.

Ю. Кремлев отметил весьма существенную черту фортепьянного письма Шопена, говоря, что Шопен, создавая новую романтическую технику, сумел сохранить лучшие черты старой, классической школы — «тонкую пальцевую игру, логическую детализацию звука, реальное (а не педальное) legato и т. п.»¹

¹ Ю. Кремлев. Фр. Шопен, стр. 258.

К этому следует лишь добавить, что Шопен не только сохранил, но и развил черты фортепьянного стиля эпохи классицизма. Шопеновская пальцевая орнаментика намного богаче пальцевой техники музыкального классицизма. Сочинения Шопена предъявляют иные, более высокие требования к игре legato, чем классическая фортепьянная музыка. Недаром Шопен, как мы увидим, придавал огромное значение искусству играть legato. Нужно сказать также, что шопеновское legato отнюдь не сводится к реальной, пальцевой связной игре. Конечно, примеров реального, выполняемого без педали legato у Шопена можно найти очень много. Вспомним такие замечательные кантилены, как начало ноктюрна Des-dur, как первая часть прелюдии Des-dur и прелюдии B-dur (подчеркиваем, что в этих пьесах при желании можно исполнить без педали кантилену, мелодию; однако вся фактура их, конечно, требует применения педали). Само собой разумеется, на реальное legato рассчитаны такие моторные пальцевые пьесы, как прелюдия b-moll или этюд f-moll op. 25. Но, с другой стороны, у Шопена найдется немало таких пьес и эпизодов, где legato достижимо лишь с помощью педали. В качестве примера можно привести хотя бы этюд As-dur op. 25 и только что упомянутую прелюдию Es-dur. В обеих пьесах legato в мелодиях может быть достигнуто только с помощью педали. В обеих пьесах и фигурации могут прозвучать насыщенно, с необходимой полнотой, только на густой педали. А главное, в обеих пьесах только педаль дает возможность композитору сочетать плавную кантилену с многозвучными фигурациями. Целя и широко применяя пальцевую связную игру, Шопен вместе с тем обогатил фортепьянную музыку различными видами педального legato.

Лист говорит, что Шопен не терпел никакой «необузданности», никаких «излишеств». Это — эстетические принципы Шопена, сказавшиеся на всех сторонах его творчества, в том числе и на фортепьянном стиле. В нем, действительно, нет ничего лишнего. Чувство меры никогда не изменяет Шопену. Пишет ли он блестящий, импозантный полонез A-dur или аскетически скупую по фактуре прелюдию e-moll, он уверенно находит именно те и только те звучания, которые нужны для выражения его мыслей. К тому, что написал Шопен, ничего нельзя прибавить, ничего нельзя и отнять. Даже в полнозвучном, «громоносном» этюде a-moll (op. 25 № 11), не говоря уже о таких прозрачно-нежных акварелях, как этюд f-moll op. 25 или прелюдия F-dur, немислимо пропустить хотя бы один звук. Эта экономность в применении звуковых средств, стремление к ясности, законченности изложения, ненависть ко всему внешне эффектному роднит Шопена с великими русскими композиторами и в первую очередь с Глинкой.

Творческое наследие Шопена поражает богатством музыкальных жанров и музыкальных форм¹. Шопен писал сонаты и концерты — сочинения крупных форм, столь характерных для Моцарта и Бетховена. Он написал очень много произведений в жанрах, к которым не обращались композиторы эпохи классицизма. И хотя эти жанры в большинстве своем существовали и до Шопена, история музыкальной культуры правомерно связывает их с его именем. На огромную художественную высоту Шопен поднял такие жанры, как полонез, мазурка, баллада, ноктюрн, этюд.

Своим творчеством Шопен внес чрезвычайно много нового и в мелодику, и в полифонию, и в гармонию, и в фортепьянную фактуру. Не исключение и такой важнейший элемент музыкального творчества, как форма. И здесь Шопен — смелый новатор, прокладывающий новые пути.

Высоко ценивший музыкальное искусство классицизма, Шопен и в собственном творчестве не порывает с классическими традициями. Всегда Шопен сохраняет характерную для лучших образцов музыки классицизма стройность, законченность, строгую логику развития мысли. Шопен отнюдь не избегает традиционных структурных схем, но трактует их чрезвычайно свободно, создавая по существу новые, глубоко оригинальные музыкальные формы.

Интересно строение крупных сочинений Шопена. Обратимся сначала к наиболее значительным циклическим произведениям — сонатам *b-moll* и *h-moll*. Как и большая часть классических сонат, они представляют собой четырехчастные циклы. В первых частях Шопен не отходит далеко от обычной схемы сонатного аллегро, сохраняя единство движения и формы, традиционную структуру (экспозиция — разработка — реприза — кода), классические функции партий и тональные соотношения между главной и побочной партией (минор — параллельный мажор в экспозиции и минор — одноименный мажор в репризе) и даже повторяя экспозицию. Мы видим здесь, вместе с тем, более яркую, чем в классических сонатах, контрастность основных образов (главной и побочной партии). Традиционную схему сонатного аллегро динамизируют и драматизируют сокращенные репризы (побочные партии опущены в репризах обеих сонат). При подробном рассмотрении названных сонат в одной из следующих глав мы увидим, что наиболее «классичны» в них по структуре (подчеркиваем, что речь идет в данном случае лишь о структуре, а не об ее конкретном наполнении, не о художественных об-

¹ В данном случае понятие *музыкальная форма* мы употребляем в узком его значении. Под музыкальной формой мы подразумеваем здесь *структуру*, «конструкцию» музыкального произведения.

разах) именно первые части, а также скерцо. Дальше уходит Шопен от классических традиций в финалах, особенно в необычайно оригинальном лаконичном финале сонаты b-moll. Финал h-moll'ной сонаты написан в традиционной форме рондо, но эту форму Шопен трактует, как мы увидим, весьма свободно.

Традиции классицизма ясно ощущаются и в обоих концертах Шопена, особенно в первых частях, где Шопен сохраняет даже такую особенность классического концерта, как двойная экспозиция.

Не менее ясны связи с традициями классицизма в структуре других циклических сочинений Шопена (фортепьянная соната c-moll, трио, соната для виолончели с фортепьяно).

Очень много нового Шопен внес в структуру крупных одночастных сочинений. Самый жанр одночастной пьесы больших масштабов если не возник, то, во всяком случае, получил широкое развитие именно в творчестве композиторов-романтиков, особенно Шопена, а также Листа. Можно указать два истока этого типично романтического жанра.

С одной стороны, для романтической музыки характерно сжатие сонатного цикла в одночастность; или,—что приблизительно то же самое,—проникновение в одночастные пьесы элементов цикличности. Особенно показательны в этом отношении крупные сочинения Листа (соната h-moll, концерты). Однако Лист развивал те тенденции, которые отчетливо выявились уже в ряде фортепьянных пьес Шопена. Отдельные темы приобретают в них гораздо бóльшую самостоятельность, чем в музыкальных произведениях классического типа и в сонатах самого Шопена.

С другой стороны, как отмечает В. А. Цуккерман, для романтической музыки характерно обособление, своего рода «эмансипация» частей сонатного цикла. Скерцо у Шопена — не только части циклической формы, но и самостоятельные произведения. Точно так же (это, впрочем, относится больше к мелким формам) некоторые лирические пьесы Шопена можно рассматривать как получившие право на самостоятельную жизнь медленные части сонатного цикла. Приведем несколько примеров.

На человека, не знакомого с балладой F-dur, первая тема ее сначала может произвести впечатление самостоятельной части циклического сочинения: она завершена тонально и отделена от следующей темы длительной фермой. Впечатление самостоятельности первой темы укрепляется с появлением второй темы, которая контрастирует первой и общим характером, и темпом (*Presto con fuoco* вместо *Andantino*), и фактурой, и, наконец, тональностью (a-moll вместо F-dur). И только тогда, когда первая тема возвращается, становится ясно, что она представляет собой не самостоятельную часть цикла, а один из контрастных об-

разов одночастного сочинения. Приблизительно то же мы видим в балладе As-dur. Первая тема, также тонально и структурно законченная, настолько четко отграничена от второй, что ее можно принять за самостоятельную часть сочинения. Однако эта тема возвращается и в разработке, и в репризе, поэтому ее следует рассматривать как главную партию произведения, написанного в очень свободно трактованной сонатной форме.

До значения самостоятельных частей вырастают в некоторых сочинениях срединные эпизоды. Укажем на среднюю часть (H-dur) полонеза-фантазии. Общим характером музыки, структурной и тональной законченностью, фактурой и динамикой этот эпизод достаточно четко отграничен от первой и третьей частей полонеза-фантазии. По масштабам же H-dur'ный эпизод вполне мог бы стать одной из частей сонатного цикла. То же можно сказать о средней части скерцо b-moll.

Самостоятельность, широкая развитость тем-образов придает особый характер сонатной форме в некоторых шопеновских произведениях. Кроме упомянутой уже баллады As-dur, укажем на скерцо cis-moll. Обе темы cis-moll'ного скерцо — ярко контрастные, широко развитые и ясно отграниченные одна от другой музыкальные картины. Изложение их трудно воспринять как экспозицию сонатного аллегро. Тем не менее в дальнейшем развитии основных образов действуют закономерности сонатной формы (в этом мы убедимся при более близком знакомстве с cis-moll'ным скерцо).

Остановимся на других особенностях сонатной формы в крупных одночастных произведениях Шопена. В некоторых сочинениях он заменяет разработку самостоятельным центральным эпизодом (скерцо b-moll и E-dur). Лишь в немногих произведениях реприза «дословно» повторяет экспозицию; по большей части реприза сокращена и изменена, что всегда динамизирует драматургию произведения.

Для крупных одночастных произведений Шопена характерны *синтетические формы*, и прежде всего — сочетание сонатности с элементами рондо и с *вариационностью*. Самый показательный пример сочетания сонатности с вариантностью — баллада f-moll. Вариационность — весьма существенная черта стиля крупных шопеновских произведений.

Одно из проявлений вариационного развития — *разнородные* (интонационные, фактурные, тональные и т. д.), часто очень тонкие и даже трудно уловимые связи между темами одного и того же произведения. Эти связи дают возможность Шопену достичь стилистического единства, тематической цельности при богатстве музыкальных образов. Кода баллады f-moll не вытекает непосредственно из основных тем произведения. Но она «перекликается» с ними (прежде всего с главной темой) отдельными интонациями, особенностями фактуры. Поэтому ко-

да очень органически завершает музыкальную повесть, рассказываемую Шопеном.

Сопоставление резко контрастных образов-картин, динамическая трансформация музыкальных образов, вариационность — весьма важные черты шопеновского стиля; точнее — принципы музыкального мышления Шопена. Но в равной мере Шопен владеет — и охотно пользуется (особенно в крупных произведениях) — бетховенским методом диалектического развития музыкальных мыслей.

Чрезвычайно свободно применяя и развивая классические формы, романтизируя их, Шопен в то же время верен «вечным принципам» классического искусства. В любой шопеновской пьесе слушателя убеждает и восхищает четкость и сжатость выражения мысли. Ясность мысли, в соединении с совершенством ее воплощения, — неотъемлемое свойство искусства Шопена.

*

Говоря о многообразии жанров в музыке Шопена, В. В. Стасов отметил чрезвычайно важную черту. «Невзирая на свои кажущиеся, миниатюрные и ограниченные формы, его прелюдии, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, impromptus полны великого и глубочайшего содержания, и все они, кроме разве немногих, редких исключений, столько же принадлежат к области музыки «программной», как и его великолепные баллады. [...] В «программности» 2-й сонаты Шопена (b-moll) не сомневаются даже самые упорные враги «программной музыки»¹.

Точка зрения В. В. Стасова нам представляется в целом правильной, хотя он, несомненно, сильно преувеличивает значение программности в музыке Шопена, утверждая, что в его творчестве непрограммные сочинения встречаются лишь в виде «редких исключений». Чтобы внести ясность в сложный (и спорный) вопрос о программности в творчестве Шопена, мы должны остановиться на проблеме программной музыки в общем плане.

Существует мнение, что программным можно считать музыкальное произведение² лишь в том случае, если автор в специальном «предисловии» сообщил свой программный замысел, рассказал, хотя бы очень кратко, о каких событиях повествует музыка, под какими впечатлениями она создана. Общеизвестные примеры таких произведений — «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Франческа да Римини» Чайковского, музыкальная

¹ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 3, стр. 689.

² Говоря о программной музыке, мы имеем в виду инструментальную программную музыку, а не вокальную, где замысел композитора раскрывается и в поэтическом тексте.

картина «Садко» Римского-Корсакова. Программными, с этой точки зрения, можно считать и небольшие произведения, замысел которых с достаточной определенностью раскрыт композитором в названии пьесы. Можно вспомнить здесь такие фортепьянные пьесы, как «Шорох леса» и «Танец гномов» Листа, «Ребенок засыпает» Шумана, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Про старину» Лядова, «Полишинель» Рахманинова.

Вместе с тем мы знаем музыкальные произведения, опубликованные авторами без всякой программы, даже без намека на нее в названии, но в действительности имеющие программу. Всем знакомые примеры — четвертая и шестая симфонии Чайковского.

В этой связи возникает следующий вопрос. Ведь в сущности более или менее случайно стало известно, что упомянутые симфонии программны. Если бы не сохранились письма Чайковского (адресованные близким людям и не предназначенные для опубликования), мы не знали бы о наличии программных замыслов этих симфоний. Но разве от этого изменилось бы их *содержание*, разве они стали бы тогда *непрограммными* сочинениями? Ответ на этот вопрос совершенно ясен: четвертая и шестая симфонии программны, конечно, не потому, что Чайковский писал об этом родным и друзьям, а потому, что в *их музыке* воплощены определенные программные замыслы.

Законно предположить, что есть немало музыкальных произведений, которые считаются непрограммными только потому, что до нас не дошли сведения об авторских замыслах. Чем же отличаются эти произведения от *действительно непрограммных*? Иными словами: есть ли различие между программными и непрограммными сочинениями в самом *характере музыки*; а если есть, — в чем оно заключается?

Мы подошли здесь к проблеме *образности* программной музыки. Важнейшая черта реалистической программной музыки — *картинность* музыкальной драматургии, *конкретность* музыкальных образов. В программной музыке мы часто встречаемся с музыкальной изобразительностью. Даже в четвертой симфонии Чайковского, с ее углубленной *психологической* программностью, мы видим (в скерцо) колоритные музыкально-изобразительные эпизоды.

Однако средства программной музыки отнюдь не исчерпываются изобразительностью. Точно так же изобразительность отнюдь не сводится к прямым *звукоподражаниям*. Возможны и иные, более сложные ассоциации, иные пути, которыми композитор пробуждает фантазию слушателя. Например, в гениальном вступлении к опере-былине «Садко» («Окиан-море синее») нет звукоподражания; Римский-Корсаков не имитирует *шум* волн. Но неторопливое, равномерно-однотонное *движение* вместе с красочной сменой гармоний и оркестровых тембров легко

ассоциируется в воображении слушателя с величавой картиной бесконечных морских просторов.

Еще Римский-Корсаков говорил, что музыкальные образы *многозначны*. Одни и те же музыкальные образы могут, в ряде случаев, у разных слушателей ассоциироваться с различными явлениями, с различными картинами. Даже один и тот же слушатель (или исполнитель) может по-разному воспринимать тот или иной музыкальный образ, то или иное произведение. Широко известно высказывание Антона Рубинштейна о балладе F-dur Шопена: «Возможно ли, чтобы исполнитель не чувствовал потребности представить в ней слушателю полевой цветок, дуновение ветра, заигрывание ветра с цветком, сопротивление цветка, бурные порывы ветра, мольбу цветка о пощаде и, наконец, смерть его? Это еще может быть переименовано: полевой цветок — сельская красавица, ветер — молодой рыцарь»¹.

Возможность двух, данных Рубинштейном, толкований баллады объясняется, как правильно отмечает И. Я. Рыжкин, тем, что предметная, зримая сторона действительности воплощается в музыке с известной отвлеченностью. «Именно благодаря этому Рубинштейн мог «подставить» два ряда образов для программного истолкования и, несомненно, мог бы увеличить количество этих рядов»².

Несмотря на то, что приведенные Рубинштейном сравнения различны, между ними есть общее. Это — наличие двух контрастных образов (цветок — ветер; юная девушка — могучий рыцарь), борьба и гибель. Мы увидим в дальнейшем, что Рубинштейн, не знаящий действительной программы второй баллады, верно определил основное в ее программном замысле.

Если программная инструментальная музыка имеет свои особенности, то из этого, конечно, не следует, что между музыкой программной и непрограммной лежит непреходимая грань. Программная музыка вовсе не избегает тех выразительных средств и форм, которые выработаны в непрограммной музыке. Четвертая симфония Чайковского — программное произведение, но вместе с тем это именно симфония, с характерными признаками данного жанра, данной, исторически сложившейся, музыкальной формы. Программный замысел листовского этюда «Шорох леса» ясно определен в названии и четко выражен в музыке. Но пьеса Листа сохраняет и характерные черты этюдного жанра.

И непрограммная инструментальная музыка отнюдь не чуждается тех средств, которые сложились в программной музыке. Интересную, хотя и не вполне бесспорную мысль по этому поводу высказала В. И. Конен в монографии о Шуберте: «Общедоступная выразительность непрограммной, «чистой» музыки, —

¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители, стр. 16—17.

² И. Рыжкин. Русское классическое музыкознание в борьбе против формализма. М.—Л., 1951, стр. 91.

пишет автор,—возможна в тех случаях, когда эта музыка является обобщением образов и выразительных средств, предварительно найденных в программной музыке или музыке, связанной со словом, и уже отстоявшихся в быту»¹.

В столь категорической, безоговорочной формулировке эту мысль принять трудно. Несомненно, что инструментальная «чистая» музыка имеет и свои сильные выразительные средства, не связанные с программными жанрами. Самый простой пример — этюд. Этот виртуозный жанр, с его яркой и своеобразной выразительностью, вырос, конечно, не из программной или вокальной музыки. Но В. И. Конен права, отмечая, что инструментальная непрограммная музыка впитала в себя многие выразительные средства инструментальной программной и вокальной музыки. Бесспорно также, что доступность инструментальной музыки в значительной степени определяется именно чертами программности или связями с программной музыкой и вокальными жанрами².

Проблема *границ* между программной и непрограммной музыкой усложняется также тем, что самая «степень» программности может быть — и бывает — различной. В одних случаях композитор следует шаг за шагом за избранной им программой, рисуя в музыке развитие сюжета. Так поступает, например, Поль Дюка в своей весьма популярной пьесе «Ученик чародея», написанной по стихотворению Гете. В других случаях композитор ставит своей задачей выявить идею литературного произведения, отказываясь от конкретной обрисовки тех событий, о которых повествует литературный первоисточник. Такова программность увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». В третьих случаях литературный образ или жизненное впечатление может дать композитору импульс, на основе которого создается произведение, весьма свободно связанное с этим жизненным впечатлением или литературным образом. Программность таких музыкальных произведений довольно условна. Само собой разумеется, встречаются и различного рода промежуточные типы программности.

¹ В. Конен. Шуберт. М., 1953, стр. 109—110.

² Было бы серьезной ошибкой, если бы из сказанного мы сделали вывод, что *любое* программное сочинение доступнее любого непрограммного. Доступность музыкального произведения определяется многими факторами. Здесь играют роль и глубина связей с народным творчеством, с бытовыми жанрами, и, понятно, талантливость автора, и особенности индивидуального стиля композитора. Не имеющая программы *g-moll* симфония Моцарта воспринимается легче, чем программная симфония «Фауст» Листа.

Но в ряду различных факторов, от которых зависит доступность инструментальной музыки, очень важное место занимает и характерная для программных жанров образная конкретность. Как ни сложен стиль Вагнера, но его «Полет валькирий» принадлежит к числу наиболее доступных симфонических произведений именно благодаря так восхищавшей Чайковского «могучей картинности» музыки.

Из всего этого ясно, насколько трудна задача — определить, без авторской помощи, принадлежность того или иного произведения к программной или непрограммной музыке. Далек не всегда эта задача вообще разрешима. И все же в очень многих случаях слушатель может прийти к правильному выводу, опираясь на упомянутые свойства программной музыки — яркую картинность драматургии, рельефность, конкретность музыкальных образов, прямые связи с окружающей действительностью в виде тех или иных звуковых ассоциаций. Приведем показательный пример. Чайковский был убежден в программности ряда бетховенских сонат. Современное музыкознание, на основе изучения высказываний Бетховена и стиля его произведений, склоняется к тому же выводу.

Вернемся к вопросу о программности *шопеновской музыки*. Шопен не опубликовал ни одной программы к своим сочинениям. Ни одно из них не имеет даже программного заголовка. Однако сохранились сведения о программном содержании некоторых шопеновских произведений. Шопен говорил Шуману, что его первая и вторая баллады созданы под впечатлением поэм (народных баллад) Адама Мицкевича. Другие источники дают более точные сведения: первую балладу связывают с поэмой «Конрад Валленрод», вторую — с поэмой «Свитезянка». Есть сведения о программном содержании третьей баллады. Биографы Шопена сообщают о программных замыслах и других его произведений.

Трудно сказать с полной определенностью, почему Шопен уклонялся от обнародования своих программных замыслов. Несомненно, здесь сказались свойственная ему сдержанность. Вместе с тем весьма вероятно, что творческая фантазия композитора часто уводила его за пределы задуманной программы. Так или иначе, но Шопен лишь самым близким людям говорил о замыслах некоторых своих произведений. Правда, известен случай, когда Шопен имел намерение *издать* одно из сочинений с кратким программным указанием. На рукописи ноктюрна g-moll op. 15 Шопен написал: «После представления Гамлета». Но и на этот раз Шопен остался верен себе. Приведенная фраза зачеркнута, а рядом с ней рукой Шопена написано: «Нет, пусть сами догадываются»¹.

В кругу друзей Шопена некоторые его произведения были, видимо, известны под программными наименованиями. Э. Делакруа в своем «Дневнике» упоминает о шопеновской пьесе «Мельница в Ноане». К сожалению, осталось неустановленным, какое сочинение имел в виду Делакруа.

Итак, мы знаем, что у Шопена есть произведения, которые *бесспорно* относятся к сфере программной музыки. Произведе-

¹ Цит. по книге: Z. Jachimiecki. Chopin, str. 190.

ний этих немного. Биографы Шопена называют не больше полутора—двух десятков пьес, определенно связанных с теми или иными программами или жизненными впечатлениями (о догадках, хотя бы и убедительных, исследователей творчества Шопена мы здесь не говорим). Для того, чтобы показать, что эти пьесы — не исключение в искусстве Шопена, мы должны остановиться на проблеме образности его музыки, на типе его программности.

Одна из популярнейших, заслуженно любимых и слушателями и исполнителями пьес Шопена — экскромт *Fis-dur*.

На фоне очень спокойного, как будто «укачивающего» аккомпанемента звучит тоже спокойная, широкая и мягкая мелодия народного звлада:

40 Allegretto

Не утрачивая спокойного характера, мелодия развивается в типично шопеновских изящных «фортепьянных колоратурах» и сменяется новым образом — нежной, прозрачной музыкой; вспоминается женский или детский хор:

41 Allegretto

Затем следует мужественный, героический марш:

Снова звучит напевная первая тема и постепенно переходит в нежные, воздушно-легкие, мягко льющиеся пассажи (тональная реприза):

В заключении возвращается вторая тема («детский хор»).

В контрастных музыкальных образах, легших в основу пьесы Шопена, очень ясны жанровые связи, вызывающие почти что зрительно-отчетливые ассоциации. Последование этих музыкальных образов оставляет впечатление необычности и невольно заставляет задуматься о замысле пьесы. Действительно, по тем данным, которые дошли до нас через первых биографов Шопена¹, *Fis-dur'nyj* экспромт — произведение программное. Шопена вдохновила следующая картина: молодая полька, склонившись над колыбелью, напевает песенку единственному сыну; постепенно мать засыпает; ей чудится волшебный хор, предсказывающий будущее ее младенцу — он станет смелым, мужественным борцом за отчизну... Напевая песенку, молодая мать уснула, погружившись в мир неясных грез...

¹ См. Ferdynand Hoesick. Chopin, t. II, str. 741.

Эта программа раскрывает смысл музыкальных образов экспромта, его драматургии, а вместе с тем и идейный замысел пьесы. В данном случае можно говорить о сюжетной программности. К тому же «сюжетному» типу относятся и некоторые другие шопеновские программные сочинения — например, F-dur'ная баллада, вдохновленная, как уже говорилось, поэмой Мицкевича «Свитезянка».

У озера Свитезь юноша-охотник встретил неведомую девушку; не раз он виделся с ней в лунные ночи в лесу на берегу Свитезя и клялся ей в любви и верности; однако не сдержал юноша клятвы: пленился волшебной красавицей, выплывшей из вод Свитезя; лишь очутившись в волнах, он узнал в ней девушку из леса; жестоко отомстила за измену прекрасная свитезянка — безжалостно увлекла она юношу на дно озера.

Как и в экспромте Fis-dur, Шопен во второй балладе, в соответствии с программным замыслом, отходит от традиционных схем и создает самобытную, чрезвычайно органическую и стройную форму.

Первый эпизод—идиллическая, безмятежная музыка, с очень простой, почти наивной неторопливой мелодией:



Слушая эту музыку, легко представить себе первые строки поэмы Мицкевича:

Кто там мелькает в лунном сиянье,
 Кто там идет, — отзовитесь!
 Юноша с девой ходят в молчанье
 Берегом озера Свитезь.
 Он ей цветы в венок собирает
 На луговинах зеленых,
 Дева малиной его угощает, —
 Знать, это пара влюбленных.

Предельно резким контрастом, после длительной ферматы, врывается полное смятения и тревоги Presto:

Presto con fuoco



Стихают порывы бури, и вновь возникает знакомая музыка первого эпизода. Но теперь она не так безмятежна; в ней слышится то мольба, то страстный призыв, — это та же девушка, но уже в облике русалки.

Ветер качает темные ивы,
Бурно вздымаются волны.

Щеки — нежнее розы румяной
В свете зари золотистой;
Перси, как легкой дымкой тумана,
Тканью одеты струистой.
«Юноша статный! Юноша милый! —
Девы слышны увещанья. —
Что ты здесь ищешь ночью, унылый,
В лунном блуждаешь сиянье?»

И снова налетает, как неистовый ураган, зловеющая музыка *Presto*, вливаясь в столь же зловеющее и стремительное *Agitato*, в котором звучит нарастающая тревога и отчаяние:



Разом вскипели волны, бушуя,
Полные ярого гнева...

Необычайная по трагической силе музыка обрывается внезапно, резким диссонирующим аккордом:

81

molto cresc.

82

cresc

sf

83

84

В черную бездну, в глубь водяную
Скрылась охотник и дева...

Балладу заканчивает немногословное, полное печали заключение:

Tempo I (Andantino)

85

p

86

87

pp

88

В нем легко узнать преобразившуюся идиллическую музыку первого эпизода. Это краткое послесловие звучит как воспоминание о погибшем юноше. А может быть, прав Э. Яхимецкий,

предполагая, что Шопен дает здесь музыкальное воплощение того вопроса, которым Мицкевич кончает свою поэму:

Кто эта дева? — Не знаю.

И экспромт *Fis-dur*, и баллада *F-dur* дают возможность судить о шопеновских принципах музыкального воплощения программных замыслов. Мы видим, что в балладе *F-dur* Шопен, не следуя шаг за шагом за рассказом поэта, не иллюстрируя всех описываемых событий, рисует наиболее значительные эпизоды и сцены баллады Мицкевича в глубоко контрастных образах¹. То же — и в экспромте *Fis-dur*.

В экспромте, как мы уже говорили, основные музыкальные образы имеют вполне определенные жанровые истоки (колыбельная, хор, марш). В балладе мы видим своего рода музыкальную живопись. Однако музыкальная изобразительность здесь (как и всегда у Шопена) подчинена глубоко психологизму. На основе конкретных представлений Шопен создает обобщенные художественные образы с глубокими мыслями, с волнующими эмоциями. Первый эпизод баллады — не столько пейзаж, сколько музыкальное раскрытие счастья влюбленных. В музыке *Presto* и заключительного *Agitato* слышатся вой урагана и шум разбушевавшихся волн, но основное здесь — душевное смятение и предчувствие близящейся гибели.

У Шопена встречается — преимущественно в мелких пьесах — и иной тип программности. Обратимся еще раз к этюду *As-dur* ор. 25. По преданию, приводимому несколькими биографами Шопена², этюд этот возник под впечатлением следующего эпизода: во время прогулки Шопена застигла буря; сквозь шум дождя и ветра до него доносились звуки рожка, на котором играл укрывшийся в гроте пастух. Шопен избегает в *As-dur*'ном

¹ Некоторые западноевропейские биографы Шопена (например, Б. Шарлитт) связывают вторую балладу не со «Свитезянкой», а с другой поэмой Мицкевича — «Свитезь». Точку зрения этих биографов Шопена разделяют и некоторые советские музыковеды (С. А. Семеновский, И. Я. Рыжкин). Возможность двух толкований *F-dur*'ной баллады вытекает из черт сходства между поэмами Мицкевича. Сюжеты обоих стихотворений сказочно-фантастичны. В стихотворении «Свитезь», так же как и в «Свитезянке», чередуются лирико-пейзажные эпизоды (то же озеро Свитезь) с драматическими (картина битвы). При обобщенном характере шопеновской программности некоторое сходство в сюжетах дает возможность, — впрочем, с большими натяжками, — увидеть в *F-dur*'ной балладе музыкальное изображение нескольких эпизодов поэмы «Свитезь». Но гораздо естественнее баллада *F-dur* связывается с поэмой «Свитезянка». Нам думается, что прав Э. Яхимецкий, который именно в «Свитезянке» Мицкевича видит литературный прообраз второй баллады Шопена. Разногласия же между западноевропейскими биографами Шопена легче всего объяснить недоразумением: сходством названий поэмы Мицкевича.

² См., например, Z. Jachimiecki. Chopin, str. 211.

этюде детализированной звукописи. Мы не слышим традиционной имитации пасторальных наигрышей и столь же традиционного подражания завываниям и порывам ветра. Непосредственное жизненное впечатление и здесь претворено Шопеном в обобщенном художественном образе. Песенка пастуха, шум дождя и ветра, сельский пейзаж — все это пробудило творческую фантазию Шопена, но он не ставил своей задачей дать «наглядную зарисовку», точное «музыкальное описание» эпизода, вызвавшего к жизни этюд *As-dur*¹. В этом — общее между этюдом *As-dur* и второй балладой. Различие в том, что в этюде нет развития сюжета, нет смены звуковых картин. Это, в сущности, единый художественный образ. Тот же тип программности мы видим в этюде *c-moll* op. 10. Здесь тоже нет развития сюжета в смене музыкальных картин. Весь этюд проникнут одной мыслью, одним чувством — боли за родину. Такой же единый образ — в этюде *f-moll* op. 25, который представляет собой «музыкальный портрет» Марии Водзиньской.

Ограничимся приведенными примерами и поставим вопрос: должны ли мы считать программными только те сочинения Шопена, замысел которых нам известен, или же мы вправе сделать вывод, основываясь на содержании музыки, на определенных стилистических признаках, о программности и ряда других шопеновских произведений? Нам представляется, что безусловно верно второе. Во многих, хотя, конечно, не во всех, шопеновских пьесах — та же образная конкретность, та же картинная драматургия, что и в экспромте *Fis-dur* или балладе *F-dur*. Мы не видим оснований искать программное содержание, скажем, в сонате *b-moll* (впрочем, в третьей части ее ощущаются элементы программности). Но нельзя, нам кажется, сомневаться в программном содержании некоторых полонезов или фантазии *f-moll*. Необычайная рельефность музыкальных образов фантазии, особенности ее драматургии (в частности, введение в середине пьесы скорбно-патетического речитативного монолога) — все это убедительно говорит о наличии программного замысла в гениальном творении Шопена.

¹ Говоря о конкретно-звукописной и обобщенной программной изобразительности, нужно, конечно, иметь в виду, что между ними нет вполне четкой грани. Элементы звукописности непременно присутствуют во всяком музыкальном произведении, связанном с литературным сюжетом, с впечатлениями от явлений природы, бытовых сцен и т. п. С другой стороны, конкретная звуковая изобразительность неизбежно превратится в антихудожественное натуралистическое звукоподражание, если композитор не сумеет дать полноценного художественного обобщения непосредственных жизненных впечатлений. Поэтому следует говорить не столько о двух типах, сколько о двух тенденциях в программной изобразительности. У Шопена, как мы уже отмечали, господствует тенденция к обобщенной программной изобразительности.

В работах о Шопене мы встречаем многочисленные программные толкования его произведений. Некоторые из этих программ выглядят более или менее убедительными, другие — явно субъективны. Но самый факт упорных поисков программ в шопеновских сочинениях показывает, что многие из них трудно воспринимать вне связи с теми или иными конкретными представлениями. Недаром Сен-Санс сказал о Шопене: «Его музыка — всегда картина».

Читатель вправе задать вопрос. Если мы признаём программными многие сочинения Шопена с не дошедшими до нас авторскими толкованиями, то каковы же эти программы? Какое программное содержание вложено Шопеном, например, в фантазию f-moll или в ноктюрн G-dur?

Напомним, что музыкальные образы многозначны, что они по существу своему обобщенны, что для Шопена особенно характерно высокое обобщение жизненных впечатлений. Поэтому предметное истолкование музыкальных образов, при отсутствии авторских разъяснений, далеко не всегда возможно. Антон Рубинштейн верно определил основное во второй балладе (неравная борьба, катастрофа). Однако, не зная литературного источника, которым вдохновился Шопен, Рубинштейн не мог определить, что действие происходит у озера, что катастрофа — гибель юноши в волнах. Иными словами: Рубинштейн верно понял общее содержание музыки Шопена, ведущую идею его произведения, но он мог дать лишь приблизительное «предметное раскрытие» шопеновского замысла. Точно так же мы не можем дать «предметного раскрытия» содержания фантазии f-moll. Слушателю ясно, что это — эпически величавая и полная драматизма повесть о глубоко волнующих композитора событиях. Почти с полной уверенностью можно сказать, что фантазия, как и баллады, создана под впечатлением образов национальной польской поэзии или драматических эпизодов польской истории. Конкретные же программные толкования в таких случаях неизбежно остаются более или менее близкими к истине догадками. С большей уверенностью можно говорить о содержании ноктюрна G-dur; эта пьеса значительно проще фантазии, и здесь очень ясны жанровые связи. Трудно сомневаться, что ноктюрн G-dur — род баркаролы; слушая ноктюрн, очень легко представить себе мерное, спокойное движение лодки, задумчивую песню гребца.

Читатель может задать нам еще один вопрос, касающийся не только творчества Шопена. Если к программной музыке относятся многочисленные произведения, не имеющие дошедших до нас авторских разъяснений, если и без этих разъяснений возможно в ряде случаев судить о программности музыки, — то в чем же значение авторских толкований?

Обратимся еще раз к экспромту Fis-dur. Программа его ма-

лоизвестна¹. Многие пианисты, по всей вероятности, играют этот экспромт, не зная замысла Шопена. Но необычайно картинная музыка пьесы заставляет исполнителя искать ее программу. Известный пианист Р. Кочальский, например, видит в экспромте *Fis-dur* смену сцен: мирный сельский пейзаж; издали слышится конский топот; приближается отряд рыцарей и исчезает вдали; снова мирное спокойствие полей и лесов². Действительно, можно воспринять как звукопись сельского пейзажа первую тему — вспомним, что она представляет собой видоизмененный напев пастушьей песни. Не подлежит сомнению и воинственно-героический характер маршеобразного эпизода. И все же, не зная подлинного замысла Шопена, Кочальский смог дать лишь очень приблизительное программное раскрытие пьесы. Неужели, ознакомившись с подлинной авторской программой, чуткий исполнитель не найдет новых красок, новых нюансов в интерпретации экспромта? Неужели авторская программа не обогатит представления слушателей о гениальном произведении Шопена?

Авторское толкование, бесспорно, помогает и исполнителю, и слушателю глубже проникнуть в творческие намерения композитора. Поэтому приходится пожалеть, что Шопен даже в беседах с близкими людьми редко говорил о своем творчестве и оставил тайной программные замыслы многих своих произведений.

Говоря о программности, как о важнейшей черте искусства Шопена, мы не имеем оснований утверждать, что программны все его сочинения. Признавая, что у Шопена есть и программные, и непрограммные сочинения, мы не будем пытаться дать точное разделение наследия Шопена на программное и непрограммное. Эта попытка была бы обречена на неудачу. Правда, в ряде случаев, опираясь на определенные стилистические признаки, мы можем с полной убежденностью говорить о программном содержании шопеновской музыки. В других — скорее должны прийти к выводу об отсутствии сюжетного замысла. Но в очень многих произведениях Шопена мы можем лишь с различной степенью уверенности предполагать программное содержание.

Вполне понятно, что между программными и непрограммными сочинениями Шопена нет резкой грани. Высокая идейность и реалистическое мышление, приведшие Шопена к программности, определили основные черты всей его музыки. В любом произведении Шопена — как в программном, так и в непрограммном — мы узнаём стиль его автора. В любом произведении

¹ На русском языке она опубликована впервые в монографии автора настоящей книги («Шопен», М., 1949).

² См. R. Koczalski. Fr. Chopin. Quatre conférences analytiques. Paris [1910], p. 94—95.

Шопена нас волнует сила и глубокая правдивость его искусства.

Круг художественных образов Шопена весьма обширен. С необычайной остротой подмечавший в окружающих его людях, в наблюдаемой им жизни все характерное, Шопен создал немало характеристических миниатюр. Это, по преимуществу, мазурки, значительная часть их воспринимается как колоритные зарисовки народного быта. Больше влекли Шопена эпические, героические и драматические образы, связанные с прошлым и настоящим его родины. Эти образы воплощены в балладах, в полонезах, в таких произведениях, как *f-moll* ная фантазия, как соната *b-moll*. В очень многих сочинениях Шопена мы ясно ощущаем образы *природы*. Здесь нужно говорить о ноктюрнах и о пьесах (или эпизодах), близких к ним по тону музыки.

С эпической героикой, с образами природы в музыке Шопена всегда сливаются *мысли и чувства человека*. А очень часто Шопен отходит и от эпической картинности, и от пейзажной звукописи с тем, чтобы всю мощь своего гения сосредоточить на раскрытии внутреннего мира человека. Именно человек с его душевными волнениями, с пламенной любовью к жизни, с благородной готовностью к самоотверженной борьбе, с чистой и светлой радостью, иногда с буйным весельем, со страстными порывами, с глубокими страданиями, — стоит в центре творчества Шопена. В этом сходство гениального польского композитора с великими классиками русского музыкального искусства, в первую очередь — с П. И. Чайковским.

Перед автором монографии о композиторе неизбежно возникает вопрос: как знакомить читателя с его творчеством — в форме ли последовательного рассказа о творческом пути художника или же группируя его произведения по жанрам? Каждая из этих форм имеет свои сильные и свои слабые стороны. Последовательный рассказ о творческом пути дает возможность отчетливее выявить *эволюцию стиля композитора*; но при этом нелегко охарактеризовать существенные черты тех жанров, к которым он обращался в *разные* периоды своей деятельности. И наоборот: объединив сочинения по жанровым признакам, легче, естественно, определить *важнейшие особенности каждого жанра*; однако становится более сложной задача — показать, как развивался композитор на протяжении всего своего творческого пути.

Общего ответа на поставленный нами вопрос дать нельзя. В каждом случае автор исследования должен выбрать ту или иную форму освещения творчества в зависимости, прежде всего, от творческого облика композитора. Нам представляется, что более четкую характеристику искусства Шопена можно дать, рассматривая его произведения в непосредственной связи

с другими произведениями того же жанра, а не с сочинениями, созданными в тот же период.

Такой принцип обзора шопеновского творчества нам кажется наилучшим прежде всего потому, что творческий облик Шопена сложился очень рано. Уже в юношеских сочинениях он говорит собственной музыкальной речью. Основное идейное содержание его искусства — пламенная любовь к угнетенной родине — оставалось неизменным на протяжении всей его жизни. Точно так же оставались неизменно прочными связи его музыки с польским народным творчеством. Поэтому в любом фрагменте любого шопеновского сочинения — когда бы ни было оно написано — сразу узнаётся творческий почерк его автора. Недаром можно поставить рядом, например, одно из самых ранних сочинений Шопена, мазурку a-moll op. 17 № 4 и мазурку g-moll op. 67 № 2, написанную в последние годы жизни. Нельзя сказать, что эти пьесы совершенно однотипны, но с первых же тактов ясно, что автор их — Фридерик Шопен. Сравнив вальсы e-moll и Des-dur (op. 64 № 1), мы приходим к такому же выводу.

Помимо этого, нужно помнить о таком важнейшем качестве искусства Шопена, как чрезвычайная яркость, определенность жанра. Конечно, различным шопеновским жанрам присущи общие черты стиля (гармония, полифония и т. д.); конечно, особенности одних жанров проникают в другие. Мы говорили, например, об «этюдности» как об одном из общих свойств музыки Шопена; то же можно сказать о «маршевости»; заметим, что и «мазурочность» в какой-то мере проникает в иные шопеновские жанры — прежде всего в вальсы, — напомним хотя бы вальс As-dur op. 69 № 1; можно было бы сделать и другие аналогичные наблюдения. Но все-таки в отношении четкости жанровых признаков Шопен выделяется, пожалуй, среди всех фортепьянных композиторов.

Подчеркивая цельность стиля и четкость жанровых признаков в музыке Шопена, мы отнюдь не хотим сказать, что его искусство оставалось неизменным. В его ранних, варшавских сочинениях господствуют светлые настроения, юношеская радость. С разгромом польского восстания в музыку Шопена входят образы драматические, трагические, героические. В некоторых поздних шопеновских сочинениях справедливо отмечают лирическую самоуглубленность, утонченный психологизм.

Эволюционировала и музыкальная речь Шопена. Гармонический язык и строение ранних его сочинений сравнительно просты. Фортепьянное изложение тяготеет к изящной «бриллиантной» виртуозности. В зрелых сочинениях Шопена мы видим то богатство фортепьянной фактуры, полифонии и гармоний, о котором уже говорилось. В отдельных поздних сочинениях заметна изысканность фортепьянного письма и гармоний.

Эволюция легко прослеживается и в отдельных жанрах. Среди ранних мазурок — больше бытовых «картинок» и пьес танцевального характера. В мазурках зрелого периода и особенно последних лет жизни — гораздо больше «поэмности», лирических раздумий. В ранних ноктюрнах заметны черты сентиментализма. В дальнейшем в этот жанр проникает драматичность, лирика становится углубленнее, а в наиболее поздних ноктюрнах — утонченнее. В балладах и скерцо можно отметить эволюцию от глубокого драматизма (первое скерцо, первая, вторая и третья баллады) к лирической углубленности (четвертая баллада, четвертое и отчасти третье скерцо).

В отношении фортепьянных сонат трудно говорить об эволюции жанра, поскольку Шопен оставил всего три сонаты, из которых первая написана в годы, далекие от творческой зрелости. Все же, сравнивая вторую и третью сонаты, можно констатировать приблизительно ту же эволюцию, что и в балладах. Трагическая конфликтность *b*-moll'ной сонаты уступает место в *h*-moll'ной сонате просветленной лирике и жизнеутверждающей героике.

Почти все прелюдии написаны в один и тот же примерно период, а потому не приходится говорить в данном случае о жанровой эволюции. Нет существенных различий и между этюдами двух основных серий (ор. 10 и ор. 25). В обоих опусах есть и лирические, и изящно-виртуозные, и драматические пьесы. В этюдах второй серии, пожалуй, больше отточенности, законченности. Третья тетрадь («Три новых этюда») отличается от этюдов ор. 10 и ор. 25 отсутствием резкой контрастности: все три этюда — неторопливые певучие пьесы светлой лирической окраски.

При несомненных различиях между ранним, зрелым и поздним творчеством Шопена его музыка все же — искусство *единого* стиля. И чтобы раскрыть глубокую оригинальность произведений великого польского композитора, недостаточно определить важнейшие черты его творческого облика. Недостаточно показать различия между отдельными периодами его творчества. Нужно показать то общее, что сближает все шопеновские ноктюрны, все шопеновские мазурки, все прелюдии, этюды, полонезы и другие жанры его творчества.



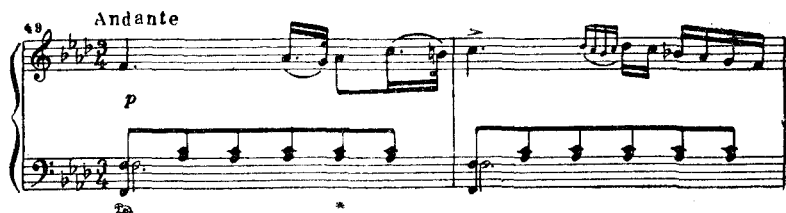


ПОЛОНЕЗЫ И МАЗУРКИ

В любом произведении Шопена легко узнать руку художника, связанного с польской жизнью, с польской культурой. И вместе с тем есть жанры, в которых национальные связи особенно ясны. Это жанры, выросшие из национальных танцев, — полонезы и мазурки.

Нет надобности останавливаться на полонезах, написанных Шопеном в детстве. Но юношеские полонезы, самим Шопеном не опубликованные и изданные после его смерти Ю. Фонтаной, заслуживают внимания. Это три полонеза оп. 71. Значительная художественная ценность их неоспорима. Они прочно вошли в педагогический репертуар, а иногда звучат и на концертной эстраде.

Полонезы оп. 71 не вполне самостоятельны. Шопен во многом идет еще по путям, проложенным его предшественниками. Следует вспомнить здесь полонезы М. Огиньского. Высокую оценку этим пьесам дал Лист: «Их мрачный общий характер смягчается чувством какой-то истомы, нежности, наивного и меланхолического очарования»¹. Один из лучших полонезов Огиньского — полонез f-moll:



¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 120.

При всей простоте этой музыки, при скромности и даже наивности фортепьянной фактуры она действительно полна «меланхолического очарования». Ее привлекательность — в поэтичной мелодии, в незатейливой, но изящной орнаментике. Такого рода полонезы Огиньского вспоминаются, когда мы слушаем, например, полонез f-moll Шопена (op. 71 № 3). Конечно, по богатству гармоний и фактуры, по тонкому, уже вполне шопеновскому ощущению красок фортепьяно, по масштабам развития полонез Шопена — произведение иного стиля, чем полонез Огиньского, лишенный эстрадного блеска и несомненно рассчитанный на домашнее музицирование. Обратимся к исходному образу шопеновского полонеза:

Allegro moderato
tenuto

Ясно, что своей задушевной мелодикой, в которой так отчетливо слышатся отзвуки народной песни, он близок к полонезу Огиньского.

Другой источник стиля юношеских полонезов Шопена — блестящие концертные полонезы, сохраняющие связь с танцевальными жанрами. Такие полонезы писали и соотечественники Шопена (в свое время очень популярны были скрипичные полонезы Липиньского), и композиторы других стран; до наших дней заслуженной известностью пользуется превосходный, блестящий и эффектный фортепьянный полонез E-dur Вебера.

Изящно-виртуозный стиль господствует в шопеновских полонезах B-dur (op. 71 № 2) и d-moll (op. 71 № 1). В B-dur'ном больше грации (но есть и элементы драматизма); в d-moll'ном — виртуозного блеска.

Из трех полонезов op. 71 чаще всего исполняется именно d-moll'ный, с его светлыми, радостными музыкальными образами, с чрезвычайно изящной прозрачной фортепьянной фактурой. Полонез d-moll — одно из тех произведений, в которых с большой ясностью проявилась свойственная шопеновскому стилю «этиюдность». Например, приведенный ниже фрагмент полонеза, со строго выдерживаемой фактурой «перпетуумного» типа, вполне мог бы быть и фрагментом какого-нибудь из ранних шопеновских этюдов:

Наиболее зрелый из ранних полонезов Шопена — полонез Es-dur (op. 22). Он написан для фортепьяно с сопровождением оркестра и является, таким образом, произведением концертного жанра. Правда, партия оркестра в этом сочинении более чем скромна, оркестр часто и подолгу паузирует. Поэтому полонез Es-dur большей частью исполняется без сопровождения оркестра, в качестве пьесы для фортепьяно. Тем не менее концертность проявилась в этом полонезе очень отчетливо. Она сказывается уже в масштабах произведения, одного из крупнейших шопеновских полонезов. Она сказывается в виртуозном стиле, в богатстве фактуры, в которой разносторонне представлены и столь любимая Шопеном филигранная орнаментика и полнозвучная бравурная техника. Общий светлый, жизнерадостный тон музыки определяется с первых же тактов изящной и вместе с тем энергичной песенно-танцевальной мелодией, составляющей основу главной темы:



К главной теме близка по настроению тема центрального эпизода. Так же, как и в первой теме, танцевальность и энергия этой мелодии подчеркнута четко ритмованным сопровождением.

По общему характеру музыки, по принципам драматургии (преобладание красочных сопоставлений) полонез Es-dur близок к шопеновским концертам. Легко представить полонез,—с его народно-праздничным тоном, сверкающей виртуозностью, с рондообразной структурой, с развитой энергичной кодой,—в качестве финала циклического произведения. Не случайно, что Шопен, несколько лет спустя по окончании полонеза, написал к нему спокойное лирическое вступление, которое могло бы быть средней частью концерта. С этим вступлением Шопен опубликовал свое сочинение под названием «Большой блестящий полонез, предшествуемый Andante spianato».

От ранних полонезов Шопена, с их светлым радостным колоритом, с ясно ощутимой танцевальной основой, резко отличаются

ся полонезы зрелых творческих лет. Сохраняя неторопливое трехдольное движение танцевального полонеза, Шопен создает своего рода драматические поэмы в форме полонезов.

«Энергические ритмы полонезов Шопена,— пишет Лист,— заставляют трепетать и электризуют самых косных и безучастных [...]. Большая часть полонезов носит воинственный характер, в них храбрость и доблесть сочетаются с простотой [...]. Они дышат спокойной, сознательной силой, чувством твердой решимости [...]. Слушая некоторые полонезы Шопена, видишь будто твердую, тяжелую поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека»¹.

Это одно из самых проницательных замечаний Листа в его книге о Шопене. В лучших полонезах с чрезвычайной ясностью проявилась *прогрессивность* романтических устремлений Шопена. В гениальных поэмах, скромно названных полонезами, воскресает величие родины Шопена, звучит скорбь о ее страданиях. Вместе с тем эту гордую и пламенную музыку чуткий слушатель воспринимает как призыв к борьбе за лучшее будущее; призыв, обращенный и к соотечественникам Шопена, и ко всем, кто не хочет терпеть угнетения, кому ненавистно «наглое и несправедливое» в жизни человека и человечества.

Для всех почти полонезов Шопена, созданных им в зрелые творческие годы, характерны рельефность, четкость, лапидарность музыкальных образов. Все они написаны смелой кистью, широкими мазками. Фортепьянный стиль их имеет мало общего с мягкой колоритной звукописью ноктюрнов или с изящной «брильянтной» виртуозностью ранних полонезов и концертов. В зрелых полонезах Шопен извлекает из инструмента мощную, почти оркестровую звучность, пользуясь для этого весьма разнообразными средствами, особенно охотно — плотной аккордовой фактурой.

Слова Сен-Санса: «Музыка Шопена — всегда картина» — едва ли не в наибольшей мере применимы к полонезам. Это, действительно, музыкальные картины, со многими общими чертами, но в то же время весьма различные.

Резко контрастны два полонеза *op. 26*. В первом из них, *cis-moll'*ном, еще немало общего с юношескими полонезами. По скромным масштабам, по простоте фортепьянного письма и, главное, по господствующему светлому лирическому тону его можно сопоставить с полонезом *f-moll'*. Однако *cis-moll'*ный бесспорно зреее, художественные образы его ярче, самостоятельнее. Очень поэтична средняя часть (как и все почти шопеновские полонезы, полонез *cis-moll'* написан в сложной трехчастной форме), с мечтательно-страстным дуэтом (и общим

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 96, 97, 102.

характером и даже фактурой этот дуэт напоминает этюд *cis-moll* op. 25).

Лирикой не исчерпывается эмоциональная атмосфера полонеза *cis-moll*. И волевой «бетховенский» вступительный четырехтакт, и порывистая первая тема — предвестники тех драматических образов, которые появляются в следующих полонезах.

Второй полонез op. 26, *es-moll*, — одно из самых трагических творений Шопена. Здесь, по словам З. Яхимецкого, — «непрерывный поток энергии, возбуждение, гнев, возмущение»¹. Мрачный колорит сочетается в основных темах полонеза с огромной динамичностью. Начало главной темы — диалог коротких унисонных интонаций и настойчиво повторяющихся, в «остинатном» ритме, аккордов — сумрачно, настороженно:

Все тверже и энергичнее звучат в том же «остинатном» ритме (один из вариантов традиционного полонезного ритма²)

¹ Z. Jachimiecki. F. Chopin, str. 143.

² В полонезах, как и в других жанрах, встречаются, естественно, самые различные ритмы. Однако для полонезов, — в частности, шопеновских, — особенно характерны два рода ритмов.

Один — пунктирный. Укажем на полонезы Шопена *f-moll*, *B-dur* (средняя часть), *A-dur* (главная тема), *As-dur* (первая и вторая темы первой части). Напомним также полонез *E-dur* Вебера и полонез Чайковского из «Евгения Онегина».

Другой особенно распространенный род «полонезного ритма» — чередование пар шестнадцатых с восьмыми (чаще всего это ритм *сопровождения*). Встречаются различные комбинации шестнадцатых и восьмых. Самый простой и наиболее «полонезный» вид такого ритма следующий:

Совершенно очевидна маршевость подобных ритмов. Не без оснований полонез называют иногда маршем в трехдольном размере. В качестве примеров ритма с чередованием восьмых и шестнадцатых укажем хотя бы полонез *C-dur* Огиньского (трио), полонез *Es-dur* Листа, полонезы Шопена *Es-dur* (почти все темы), *es-moll* (все темы), *A-dur* (трио), *fis-moll* (первая и вторая темы первой части).

настойчиво повторяющиеся аккорды. Стремительное crescendo приводит к кульминации — взрыву пламенного гнева. Главную тему завершает взволнованная музыка, в которой слышатся жалоба, тревога, почти отчаяние.

Не менее динамична вторая тема. Сначала как будто изда- лека (*pianissimo, staccato*) доносятся звуки военных труб в ти- пичных для зрелых шопеновских полонезов твердых маршевых ритмах:



И здесь стремительное нарастание приводит к кульминаци- онному «взрыву». Но характер музыки иной, чем в первой теме. Не гнев и отчаяние, а «твердая решимость» слышится в этой суровой, энергичной музыке.

Постепенно замирают звуки труб — и повторяется, в неиз- менном виде, главная тема.

Дух борьбы, которым проникнута первая часть, напоминает о себе и в средней части (*Meno mosso*), хотя вся она выдержана в спокойных тонах, в мягких звучаниях (авторские ремарки — *sotto voce, sempre pianissimo*). Эта часть — своего рода диалог:



В стаккатных маршевых интонациях слышатся отзвуки польских революционных песен. Им отвечают спокойно-печаль- ные звуки хора (сохраняющие, однако, четкость полонезного

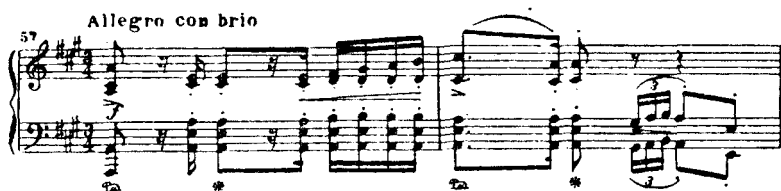
ритма). Трудно сомневаться, что этот музыкальный образ Шопен создал с мыслью о судьбах родины и, может быть, о восстании 1830—1831 годов.

Третья часть повторяет первую без существенных изменений. Лишь заключительные такты превращены в патетически-скорбный речитатив.

Сравнивая полонез *es-moll*, например, с полонезом *Es-dur*, можно увидеть, как богато у Шопена выразительное значение полонезных ритмов. В *Es-dur*'ном полонезный ритм традиционно подчеркивает прежде всего танцевальное изящество, а также и энергию мелодии; в *es-moll*'ном полонезные ритмы — выражение настойчивости, воли к борьбе и, говоря словами Яхимецкого, «гнева и возмущения».

В полонезе *es-moll* и в следующих за ним произведениях того же жанра Шопен создает на основе простых интонаций и ритмов музыкальные образы, захватывающие глубиной мысли и эмоциональной силой.

За полонезами *op. 26* следуют два полонеза *op. 40*. Они тоже весьма различны. Знаменитый полонез *A-dur*, с его могучей «оркестральной» звучностью, производит впечатление ослепительно блестящего триумфально-героического марша:



В средней части сохраняется приблизительно тот же характер музыки. Но мощные «оркестральные» звучания здесь прорезываются ликующими «возгласами» фанфар.

Полонез *A-dur* — самый светлый по колориту из зрелых шопеновских произведений этого жанра. Это образ победы, гордости, радостного торжества.

Совершенно иные настроения в другом полонезе *op. 40*, *c-moll*'ном. Этот полонез Яхимецкий назвал «трагической поэмой поражения, падения, порабощения»¹. К этой характеристике хочется добавить лишь следующее: полонез *c-moll* — героико-трагическая поэма. И полонез *c-moll* «дышит спокойной, сознательной силой», и здесь чувствуется «твердая решимость». Но эта решимость окрашена не в ликующие, а в сурово-драматические тона.

¹ Z. Jachimiecki. F. Chopin, str. 145.

Общий тон полонеза определяет главная тема, с мужественно-скорбными речитативами нижнего голоса и отвечающей им печальной мелодией верхнего голоса:

Allegro maestoso
sostenuto assai

p

sotto voce

poco cresc.

p

В первой части полонеза этой теме противопоставлен другой музыкальный образ: решительные короткие аккорды *fortissimo*, сменяющиеся «беготней» фигураций шестнадцатыми; сначала в этих фигурациях слышится тревога, волнение, но постепенно характер их меняется — музыка приобретает оттенок идиллического спокойствия. Вторая тема (после которой возвращается главная тема) несколько смягчает сурово-мрачный колорит первой части полонеза.

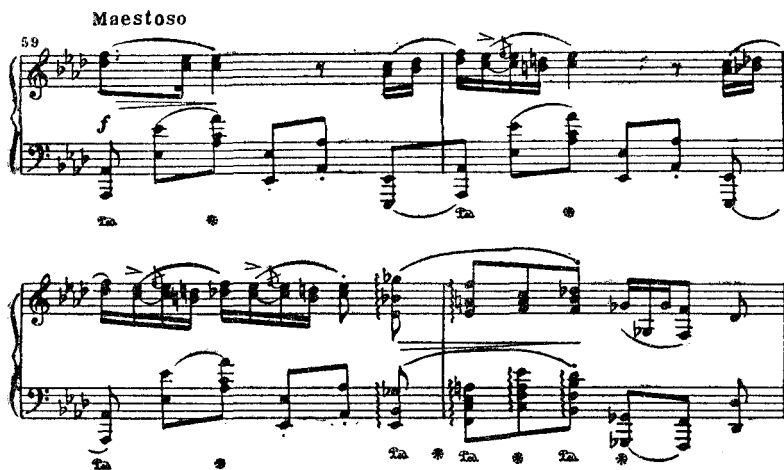
В относительно светлые тона окрашена и средняя, мажорная (As-dur) часть с-moll'ного полонеза. Господствующее настроение ее — светлая элегичность, которой контрастируют то энергичные возгласы, то отзвуки полонезных ритмов, неожиданно приобретающие «реминисцентный» оттенок; в элегический тон средней части этот образ входит очень органично.

Реприза в наибольшей степени оправдывает характеристику Яхимецкого. Главной теме, печальной и величавой, Шопен уже не противопоставляет вторую, более светлую тему. И сама главная тема приобретает еще более трагический колорит: в первых тактах ее сопровождают упорно повторяющиеся «вздохи» (почти «стоны») верхнего голоса.

Наряду с полонезами оп. 40 героическими поэмами следует назвать полонезы As-dur оп. 53 и fis-moll оп. 44. Это произведения более крупных масштабов, чем полонезы оп. 26 и оп. 40, не говоря уже о полонезах оп. 71. Обычная для шопеновских полонезов сложная трехчастная форма в полонезах оп. 44 и

•р. 53 развита шире, чем в ранее написанных произведениях этого жанра. Оба полонеза открываются довольно большими интродукциями и завершаются кодами. В обоих пьесах очень значительны и развиты срединные эпизоды.

As-duг'ный полонез, одно из популярнейших сочинений Шопена,— монументальное произведение, посвященное славе и величию народа. Важнейшие образы полонеза полны мощи. Главной теме предшествует волевая интродукция с нарастающей звучностью, с энергичными хроматическими взлетами, с резко акцентированными аккордами. Быстрая смена гармоний на доминантовом органном пункте¹ подчеркивает значительность появления главной тональности. Гордая мужественность и неодолимая сила слышатся в чеканном ритме, в лаконичных и решительных интонациях:



Мужественный характер не утрачивается и в дальнейшем развитии главной темы, когда перед слушателем как будто встают картины жестокой сечи (иногда кажется даже, что можно расслышать лязг мечей и стук щитов).

Знаменитый срединный эпизод вряд ли оставляет возможности для различных программных толкований:

¹ Интродукция представляет собой «интонационное зерно» двух важнейших тем полонеза. Из энергичных аккордовых «восклицаний» (нисходящие секунды) несомненно выросла основная, секундная интонация главной темы. Четырехзвучным, многократно повторяющимся нисходящим гаммообразным мотивом (шестнадцатые) интонационно подготовлены октавы сопровождения в срединном эпизоде. ПIANИСТЫ, к сожалению, не всегда замечают эту связь и не всегда достаточно отчетливо выявляют ее в своем исполнении.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and features a series of chords in the right hand, with a 'V' marking below the bass line. The second system starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a 'sotto voce' marking. The third system is marked 'sempre staccato'. The fourth system continues the piece with various dynamics and articulations.

В равномерных октавах левой руки трудно не услышать топота приближающейся конницы, а в аккордах левой руки — воинственных ликующих фанфар. Каринность, как и всегда у Шопена, сочетается с волнуемыми, глубоко захватывающими слушателя эмоциями. В своем неукротимом движении, с возрастающей до предельной мощи звучностью, эта могучая музыка, кажется, способна смести все, что возникает на ее пути!

Энергия основных тем оттенена лишь кратким лирическим эпизодом, подводящим к репризе главной темы.

Конечно, не только в изумительной рельефности музыкальных образов кроется огромная впечатляющая сила полонеза *As-dur*. Развивая эти образы, Шопен создает величественную «симфоническую поэму для фортепьяно».

Контраст к полонезу *As-dur* — столь же грандиозный полонез *fis-moll*. Это тоже настоящая симфоническая поэма для фортепьяно, но с образами не ликующе-победными, а глубоко драматическими.

Лист видел в полонезе *fis-moll* смену контрастных музыкальных картин. «Основной мотив,— пишет Лист,— неистов, зловещ, как час, предшествующий урагану; слышатся как бы возгласы отчаяния, вызов, брошенный всем стихиям. Беспрерывное возвращение тоники в начале каждого такта напоминает канонаду завязавшегося вдали сражения»¹. У слушателя могут возникнуть и иные ассоциации, чем те, о которых говорит Лист. Но картина, нарисованная Листом, соответствует трагедийно-героическому волевому образу, созданному Шопеном:

Allegro moderato

Средняя часть полонеза состоит из двух эпизодов, которые контрастируют и с крайними частями, и друг с другом. «Вслед бросаются, такт за тактом,— пишет Лист о первом из этих эпизодов,— странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место»². На протяжении многих тактов выдерживается один и тот же простой мелодический рисунок, один и тот же четкий, почти маршевый ритм, настойчиво повторяется, с резким акцентом в начале каждого такта, один и тот же звук:

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 126.

² Там же.

poco a poco cresc.

Неуклонное *crescendo* приводит к кульминации, где звучит — *fortissimo* — вторая тема первой части. И снова возобновляются «странные аккорды», на этот раз со столь же постепенным *diminuendo* — от *fortissimo* до *pianissimo*. Лист не дает никакого программного толкования данному эпизоду. Ю. А. Кремлев видит в нем «ярко образную героику», «скачку коней», «бряцание оружия»¹. Героику, действительно, можно ощутить и здесь, однако скорее можно представить себе не скачку конницы, а постепенно приближающиеся, затем удаляющиеся шествие. Но какие бы конкретные образы ни вставали перед слушателем, трудно сомневаться, что этот эпизод — одна из многих, созданных Шопеном программных романтических картин.

Второй эпизод средней части — мазурка. Единственный раз Шопен соединяет в одном произведении столь любимые им национально-танцевальные жанры. Лист видит в этой идиаллической мечтательной мазурке, — и с ним можно согласиться, — «сельскую сцену», от которой «как бы веет запахом мяты и майорана»².

¹ Ю. Кремлев. Фр. Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949, стр. 324.

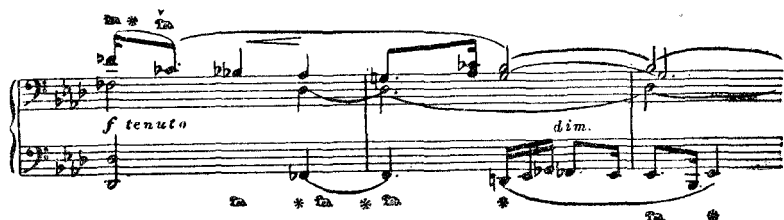
² Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 126.

Реприза, несколько сокращенная, завершается постепенно замирающей кодой, с глухими отголосками главной темы.

Полонез *fis-moll* в своей трагической суровости, лишь оттененной светлым лиризмом мазурки, проникнут тем же духом гордой мужественности, который так ясно ощущается и в полонезах *A-dur*, *c-moll*, *As-dur*.

Особое место среди полонезов Шопена занимает полонез-фантазия *op. 61*. Это гораздо больше фантазия, чем полонез. Структура полонеза-фантазии значительно сложнее, чем в других шопеновских полонезах (трехчастность с обилием тем, с очень свободным разработочным развитием, что вносит элементы сонатности). Четкие контуры полонеза теряются в несколько импровизационном течении мысли, в изысканности мелодики и гармонии, в прихотливости ритмических сплетений. Вместо обычного для зрелых полонезов Шопена противопоставления лапидарно-рельефных музыкальных образов мы видим в полонезе-фантазии интонационную и, в значительной мере, эмоциональную близость основных тем (это дает основание говорить о зачатках мошотематизма). Однако развитие их рождает достаточно яркие контрасты: господствующему меланхолически-мечтательному колориту противопоставлены моменты драматизма, что роднит полонез-фантазию с балладами Шопена — особенно с балладой *f-moll*. Может быть, и следовало это шопеновское произведение назвать не полонезом-фантазией, а полонезом-балладой.

Полонез-фантазия открывается довольно длительным вступлением:



Перед слушателем возникает балладный образ барда, сказителя, который начинает рассказ, перебирая струны своего нехитрого инструмента¹. Вступление вводит в общий характер предстоящего романтического повествования.

Героически-призывные, мужественно-драматические интонации сменяются задумчивым прелюдированием, «переборами струн», замирающими в высоком регистре. В последних тактах вступления героически-призывная тема постепенно преобразуется — вырисовываются очертания главной темы полонеза. Это мечтательная мелодия, ее мягко лирическая окраска оттенена аккомпанементом, в котором время от времени напоминает себе четкий полонезный ритм:



¹ Как неоднократно отмечалось, на романтических музыкальных формах сказалось воздействие некоторых романтических литературных форм, прежде всего — стихотворных баллад. Известно, что в балладах перед слушателем часто возникает сначала образ рассказчика, а затем уже следует повествование. Образ рассказчика может напоминать о себе и в дальнейшем, иногда прерывая повествование, а чаще в конце стихотворения, когда рассказ уже завершен. В некоторых произведениях Шопена можно отделить образ рассказывающего от образов его повести (с таким разделением мы встретимся в балладах). Нет сомнения, что интродукция полонеза-фантазии воссоздает облик сказителя, обращающегося к слушателям.



Лирико-повествовательная при первом своем появлении, главная тема в дальнейшем трансформируется, обогащается новыми чертами, но сохраняется ее поэтически-мечтательный колорит, господствующие в ней элегические настроения. Две другие темы первой части не столько контрастируют главной теме, сколько дополняют ее, не уводя слушателя из атмосферы лирической мечтательности, «реминисцентности».

Первая часть полонеза-фантазии — самая сложная. Именно в этом разделе развитие его тем создает впечатление импровизационности.

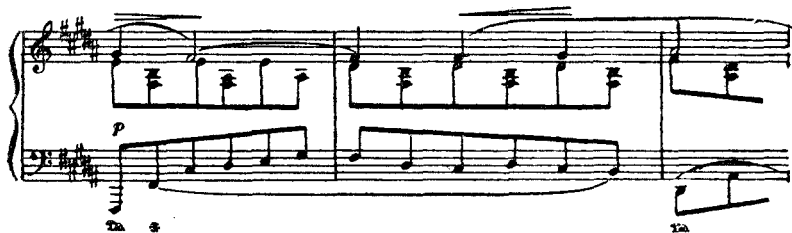
В прихотливой смене колоритных гармоний, в капризных сплетениях ритмов, в изломах мелодических линий, в утонченной, подчас изысканной фортепьянной фактуре не всегда легко следить за мыслью композитора. Но труд внимательного изучения, вслушивания в эту музыку не остается вознагражденным. Пусть не сразу, но исполнителю и слушателю полонеза-фантазии открывается в первой его части мир подлинно глубоких чувств и мыслей великого художника.

В центральном разделе (*Più lento*, H-dur) больше света, умиротворенного спокойствия.

Первая тема — образ внутренней сосредоточенности, углубленных и возвышенных раздумий:

Più lento *sempre sostenuto il canto*

65 *p* *sempre p e legato*



В несколько иные тона окрашена вторая тема:



И в этой грустно-задумчивой мелодии ощущается внутренняя сосредоточенность. Своим элегическим колоритом (а отчасти и интонационно) она напоминает главную тему первой части. Вторая тема переходит в каденцию, целиком выдержанную на доминантовой гармонии, с трепетными, то ускоряющимися, то замедляющимися трелями. Этой небольшой каденцией хорошо подготовлено просветленно-созерцательное завершение средней части — возвращение первой темы *Ritù lento*; вернее — лаконичное напоминание об этом образе.

В центральном разделе проще, чем в первой части, гармонии, тональные соотношения, яснее, законченнее — структура.

Особого внимания заслуживает замысел третьего раздела полонеза-фантазии. К средней части примыкает краткая реминисценция темы вступления и второй темы *Ritù lento*. Напоминая слушателю о них, Шопен как будто оглядывается на пройденный путь. Шопен мог бы сказать, как Бетховен в финале девятой симфонии, — не надо этих звуков, довольно печали! Потому что к образам печали, элегической созерцательности он уже не возвращается. Модулирующий эпизод (*a tempo primo*), с ускоряющимся движением, нарастающей звучностью, с энергичными полонезными ритмами, приводит к репризе. Уплотнением и обогащением фактуры, обостренным ритмом Шопен радикально меняет в репризе характер главной темы. Теперь это не мечтательно-лирический напев, а драматически-патетический моно-

лог. Полон драматизма и связующий эпизод, приводящий к появлению первой темы срединного эпизода. И эта тема преобразилась. В ней уже нет спокойной созерцательности *Più lento*. В трансформированном виде тема *Più lento* — ликующий апофеоз. Это ее значение Шопен подчеркивает и гармонизацией: после неустойчивых гармоний главной темы и связующего эпизода с появлением темы *Più lento* прочно закрепляется светлая основная тональность (As-dur).

Очень важна здесь роль преобразенного сопровождения темы *Più lento*. В первоначальном виде эти выразительные мелодические фигурации подчеркивают умиротворенное спокойствие плавных интонаций верхнего голоса. Теперь, в репризе, в твердом, властном ритме, в октавном изложении, в мощном звучании (*con tutta forza!*) они своей энергией побеждают мелодию верхнего голоса, а в коде и вытесняют ее (верхний голос смолкает), приобретая значение основной темы:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 87, marked with *accelerando* and *sempre ff*. The upper staff is in treble clef, showing a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef, showing an octavated accompaniment with rhythmic patterns. The second system continues the piece, showing the transition to the final code section, marked with a double bar line and a final cadence.

Полонез-фантазию справедливо считают самым сложным из произведений Шопена. Это единственное шопеновское сочинение, которое можно считать даже усложненным. Все же нельзя согласиться с той характеристикой, которую дает полонезу-фантазии Лист в своей книге о Шопене: «Здесь царит элегическая печаль, прерываемая стремительными движениями, — пишет Лист, — меланхолические улыбки, неожиданные резкие скачки, передышки, полные содроганий, как у захваченных осадой, окру-

женных со всех сторон, у кого не осталось ни проблеска надежды на всем горизонте»¹.

Конечно, в полонезе-фантазии есть и элегичность, и меланхоличность. Конечно, романтическая повествовательность окрашена здесь в более субъективные тона, чем в балладах или в фантазии f-moll. Мы слышим в полонезе-фантазии глубокие раздумья, воспоминания — то светлые, то горестные, порой неясные.

Но содержание полонеза-фантазии не исчерпывается раскрытием тончайших, мимолетных душевных движений. Мы видели, что от субъективных элегических образов первой части Шопен приходит к более светлым и объективным образам *Ritù lento*, а затем — к драматической патетике и героически-победному ликованию репризы. Торжеством жизнеутверждающего начала заканчивает Шопен последнее из своих произведений, написанных в жанре полонеза. Говоря о тех шопеновских сочинениях, в которых «звучат радость, ликование, благородная человеческая гордость, высокое человеческое достоинство», Г. Г. Нейгауз на первое место среди них ставит полонез-фантазию: «Я не знаю ничего более поднимающего дух, чем весь конец полонеза-фантазии»².

*

Патриотическое звучание шопеновских мазурок — в их глубоких, коренных связях с народным искусством, народными танцами, с картинами польской жизни; в том, что в них звучит, — повторим еще раз слова Асафьева, — «душа народа».

Советский музыковед В. В. Пасхалов в уже упоминавшемся исследовании о народных истоках творчества Шопена³ показал, что основу шопеновских мазурок составляют три польских народных танца: мазур, куявяк и оберек. Эти танцы отличаются от *двудольного* краковяка⁴ (танцевальная форма, к которой Шо-

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 127. Книга Листа написана вскоре после смерти Шопена. Впоследствии Лист изменил свое мнение о полонезе-фантазии и других поздних произведениях Шопена, признав их высокую художественную ценность.

² Г. Нейгауз. Поэт фортепьяно. «Советская музыка», 1949, № 10, стр. 54.

³ Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. М.—Л., 1949.

⁴ Мазур (или мазурек), от которого произошло название шопеновских мазурок, — народный танец Мазовии. Куявяк — народный танец Куявии. Краковяк — краковский народный танец. Оберек непосредственно связан с куявяком. Пары танцующих куявяк мерно кружатся справа налево; эта часть танца и называется собственно куявяком; затем по команде ведущего пары начинают кружиться в обратную сторону; эта часть танца называется оберком (или обертасом). Оберек исполняется с несколько более оживленными движениями танцующих, чем собственно куявяк.

пен почти не обращался) *трехдольным* размером. Все три танца имеют много общего, но между ними есть и различия в общем характере, в ритмике, в акцентировке.

Для народного мазура характерна, по словам Пасхалова, «веселая, задорная, резко акцентированная музыка», «мазур — танец порывистых движений; плавные, ритмические эпизоды не составляют сущности его мелодии»¹. Музыка мазура обычно остро и разнообразно ритмована. Не менее важная особенность мазура — резкая и прихотливая акцентировка; акцент может падать на любую долю такта, на две и иногда даже на все три доли такта. Очень часто встречается акцент на второй доле. Повторность в распределении акцентов не характерна для мазура. Среди мазурок Шопена можно найти немало весьма близких к танцевальному мазуру. Примером может служить фрагмент мазурки *cis-moll* op. 50 № 3:



В оберке и кюавяке больше, чем в мазуре, плавности и в ритмике, и в мелодическом рисунке; есть своего рода «вальсообразность». Однако от вальса эти танцевальные жанры отличаются и более оживленными ритмами и особенно акцентировкой. Как и в мазуре, в кюавяке и оберке акценты не связаны с первой долей такта.

Для оберка типичен акцент на третьей доле каждого второго такта (хотя могут встречаться, помимо этого, акценты и на других долях такта). У Шопена немало эпизодов в форме оберка. Приведем начало мазурки *As-dur* op. 41 № 4:

¹ Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка, стр. 11 и 18.

Allegretto
dolce

В кювяке акцентировка более свободна, чем в оберке. Однако, как и в оберке (и в отличие от мазурки), в кювяке соблюдается строгая повторность в распределении акцентов, что придает кювяку некоторую однотонность. В форме кювяка написаны многие эпизоды шопеновских мазурок, в том числе первая часть мазурки D-dur op. 33 № 2:

Vivace

79

Мы видим, что во втором четырехтакте акценты размещены на тех же долях, что и в первом четырехтакте. То же на протяжении всей первой части.

Из трех рассмотренных народных танцевальных форм в шопеновских мазурках чаще всего встречается мазур. Но лишь в сравнительно немногочисленных мазурках Шопен ограничивается этим танцевальным жанром. Обычно, в пределах одной пьесы, он сопоставляет с мазуром кювяк или оберек или оба эти

танца (а иногда и вальс). Используя различия между мазуром, куявком и оберком, Шопен достигает в своих мазурках яркой контрастности и, особенно, ритмического многообразия. «Именно это ритмическое разнообразие, — пишет польский исследователь творчества Шопена Л. Бронарский, — эти ритмические контрасты, которые при частой смене темпов вносят столько жизни и огня в этот танец, и делают его верным зеркалом национального характера. Рядом с ритмами, полными огня и увлечения, фантазии и буйности, — того, что поляки называют «zacięcie»¹ (слово, часто трудно переводимое), сочетаются ритмы легкие, грациозные, кокетливые, вкрадчиво-нежные, шаловливые и капризные или ритмы, отражающие «славянскую» меланхолию нежности, тоску по родине, отчаяние, ту «żal», которая, по словам Листа, составляла самую «основу сердца» Шопена и которой окрашены все его произведения.

Эти перемены бывают иногда совершенно внезапно, неожиданными, отчего они отнюдь не теряют своего очарования, а, напротив, становятся еще более интересными»².

Далеко не во всех мазурках связи с народными жанрами мазура, куявка и оберка так очевидны, как во фрагментах, которые были приведены. Во многих мазурках Шопен очень свободно развивает особенности народных танцевальных форм, создавая весьма различные по содержанию поэтические произведения.

Родство с польским народным искусством подчеркнуто в нескольких мазурках и ладовым строением. В них нередко встречаются «особые», по определению И. В. Способина, лады. Например, во фригийском миноре написана основная тема мазурки *cis-moll* op. 41 № 1; в том же ладу завершается тема «пальмской» мазурки *e-moll* op. 41 № 2.

Нередко встречается в шопеновских мазурках лидийский лад, весьма характерный для польской народной музыки (см. приведенный наигрыш фуюрки; пример 5). Можно указать на мазурку *C-dur* op. 56 № 2, где чередуется обычный (ионийский) мажор с лидийским, который особенно отчетливо выражен в завершающей каденции. В лидийском ладу написана средняя часть мазурки *F-dur* op. 68 № 3:



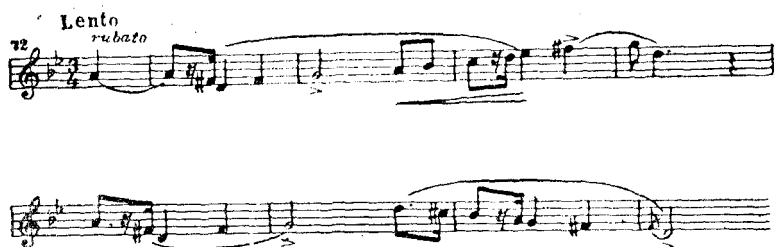
¹ Zacięcie — задор, настойчивость, упорство.

² L. Bronarski. *Études sur Chopin*. № 1. Lausanne, 1944, p. 137.



Любопытно, что в данном фрагменте при ключе поставлены два бемоля¹. Между тем надобности во втором бемоле, в сущности, нет, поскольку ни в мелодии, ни в аккордовом сопровождении звук *ми-бемоль* не встречается. Но, очевидно, ставя два бемоля при ключе и бекар при каждом появлении звука *ми*, Шопен хотел подчеркнуть, что данный отрывок написан с повышенной четвертой ступенью².

В шопеновских мазурках мы найдем и своеобразный, несколько восточного колорита звукоряд с двумя увеличенными секундами (тоже встречающийся, как указывает Бронарский, в польском музыкальном фольклоре). В качестве примера приведем первую тему мазурки *g-moll op. 24 № 1*:



В данном звукоряде увеличенные секунды находятся на третьей и шестой ступенях (*b—cis* и *es—fis*). В средней части мазурки *B-dur op. 7 № 1* мы видим звукоряд с увеличенными секундами на второй и шестой (пониженных) ступенях (так называемая «цыганская гамма»):

¹ Так в польском издании под редакцией Падеревского, Бронарского и Турчиньского, наиболее близком к оригиналу. В некоторых других изданиях — один бемоль.

² Польский музыковед Э. Лисса в своей работе о проблемах народности стиля Шопена отмечает, что мелодия приведенного фрагмента очень близка к народным наигрышам фуярки (см. статью: Zofia Lissa. Problemy polskiego stylu narodowego w twórczości Chopina. «Rocznik Chopinowski», т. I, PWM, 1956, str. 124).

Vivace



В мелодии здесь, правда, только одна увеличенная секунда, но гармоническое сопровождение (квинта на второй пониженной ступени) создает вполне четкое звучание лада со звукорядом *f-ges-a-b-c-des-e-f*. Этот отрывок — один из тех фрагментов шопеновской музыки, где элементы распространенных в народной музыке ладов определяют не только мелодику, но и гармонию.

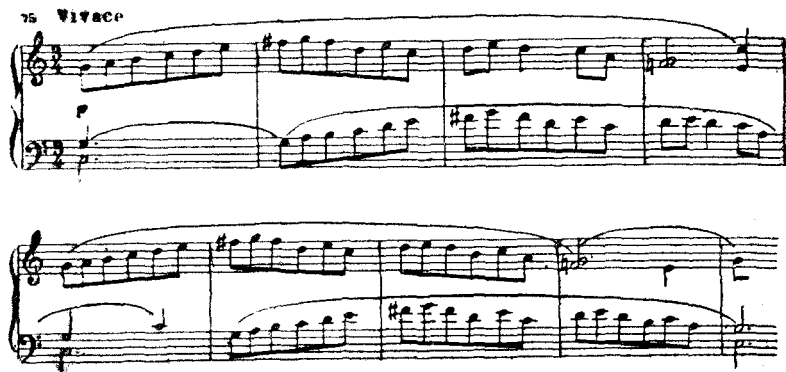
Очень часто, впрочем, Шопен гармонизует мелодию, написанную в одном из «особых» ладов, обычными мажорными и минорными гармониями. Например, в следующем фрагменте мазурки *g-moll* *op. 67 № 2* мелодия, изложенная в натуральном миноре, гармонизирована тоникой, доминантой и субдоминантой гармонического минора:



С народной танцевальной традицией, с особенностями музыки польских народных танцев связаны, несомненно, и некоторые принципы строения и развития, характерные для мазурок. Шопен любил и умел создавать мелодии широкого дыхания (особенно в ноктюрнах), он был мастером тематического развития (это мастерство проявилось в наибольшей степени в сочинениях крупных форм). В мазурках же он обычно сопоставляет короткие мелодии различного характера, повторяя их и чередуя, так или иначе варьируя, меняя гармоническую окраску, широко пользуясь секвенцированием, но по большей части не давая значительного тематического развития. Примером такого строения может служить мазурка *op. 30 № 2* (написана в переменном ладу *h-moll* — *fis-moll*), где сменяют друг друга три коротких мотива.

В мазурках чаще, чем в других сочинениях Шопена, можно встретить, наряду с характерной для него подголосочной поли-

фонией и полимелодичностью, имитационный контрапункт. Возможно, как полагает Л. Бронарский, что это тоже в какой-то мере связано с *хореографической основой*, точнее — с танцевальными движениями мазурки. Действительно, иногда контрапунктические эпизоды в мазурках могут вызвать представление о *парном танце*. Укажем на канон в конце мазурки C-dur op. 56 № 2:



Нижний голос (в теноровом регистре) как будто стремится «догнать» мелодию, звучащую в верхнем голосе (сопрановый регистр). Не нарисовал ли здесь Шопен сценку из танца, где юноша догоняет ускользающую от него девушку?

Очень четко проявились связи с народной польской музыкой и в «фортепьянной инструментовке» мазурок. Вообще фортепьянная фактура в мазурках необычайно богата и многообразна. Однако в ней нет больших технических трудностей; в мазурках мы не встретим пальцеломных фигураций, быстрых октав или последований аккордов, сложных пассажей и т. д. С этой узко технической стороны мазурки безусловно доступнее любителю или учащемуся, чем, например, этюды или баллады. Вместе с тем мазурки предъявляют весьма высокие требования к исполнителю в смысле звукового колорита. Мы говорили, что у Шопена, в отличие от Листа, нет тяготения к оркестральности, к имитации звучаний разных музыкальных инструментов, что он достигает красочности, не выходя за рамки специфически фортепьянной звучности. Исключения сравнительно немногочисленны и встречаются преимущественно в мазурках. ПИАНИСТ, играющий мазурки, должен расслышать в них отзвуки инструментов, распространенных, во времена юности Шопена, в польском народном быту. Это, прежде всего, волынка, контрабас, скрипка, упоминавшаяся уже фуярка, иногда — кларнет.

Чаще звучания народных инструментов слышатся в мазурках, музыкальные образы которых особенно близки к истокам

народного искусства. Некоторые из этих мазурок открываются небольшими вступлениями, имитирующими игру на волынке, контрабасе и других инструментах. Здесь нередко звучат характерные для польской народной музыки упорно повторяющиеся «волыночные» квинтовые басы (обычно — тоника и доминанта). Такие басовые квинты встречаются не только во вступлениях. Иногда подобного рода квинты длительно выдерживаются в сопровождении в виде органного пункта. При рассмотрении отдельных мазурок мы приведем примеры таких звуковых имитаций.

Помимо прямых и явных подражаний, в мазурках можно обнаружить и более тонкие, не столь легко уловимые связи с народным инструментализмом. Например, довольно часто мелодию сопровождают равномерные «удары» арпеджированных трезвучий в широком расположении и низком регистре. Укажем хотя бы на начало (после вступления) мазурки *f-moll* op. 7 № 3:



Вероятно, это подражание (может быть, невольное) аккомпанементу контрабаса или же несложного ансамбля струнных.

Иной раз в мазурках слышится наигрыш фуюрки (напомним упомянутую мазурку *F-dur* op. 68 № 3; см. пример 71) или кларнета (мазурка *D-dur* op. 33 № 2; см. пример 70). Шопен не прошел и мимо звучаний столь любимой в польском народном быту скрипки. Как часто мы слышим в его мазурках мелодию в двойных нотах (обычно — терции и сексты), столь соответствующих природе скрипки. Укажем на мазурку *C-dur* op. 67 № 3:



Мы слышим здесь не только звуки скрипки, но, пожалуй, даже манеру игры скрипача-любителя с несколько наивной, но ярко эмоциональной экспрессией! Близкие по типу фрагменты мы встречаем и в других мазурках (например, в средней части мазурки Des-dur op. 30 № 3).

Мазурки Шопена можно разделить — впрочем, со значительной долей условности — на три основные группы.

Некоторые кажутся бытовыми жанровыми зарисовками (вероятно, именно такого рода мазурки сам Шопен называл, как свидетельствует Лист, «картинками»). В таких мазурках мы и встречаем те краткие вступления, о которых только что шла речь. Эти мазурки вызывают в воображении слушающего мирную картину деревенской жизни. Показательна мазурка C-dur op. 24 № 2:

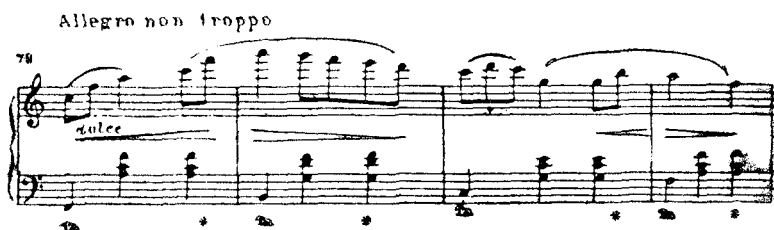


Чередование тоники и доминанты во вступительном четырехтакте — подражание игре народных польских музыкантов. За вступлением следует веселый, радостный оберек.

Шопен, с его богатством гармонического мышления, с его склонностью к хроматике, во всей первой части C-dur'ной мазурки не выходит за пределы самой строгой диатоники. Первая

часть, довольно длительная, целиком исполняется на белых клавишах!

Замечательно, что при таком суровом самоограничении Шопен достигает большого ладотонального разнообразия. Четыре вступительных такта написаны в C-dur, собственно мазурка (оберек) начинается в параллельном натуральном миноре (a-moll), после чего возвращается C-dur; затем следует отрывок, написанный в лидийском F-dur:



В первой части мазурки Шопен по существу сопоставляет три тональности, объединенные общим диатоническим звукорядом (эти тональности в их сопоставлении можно рассматривать и как сложный переменный лад: C-dur — натуральный a-moll — лидийский F-dur). Опасности однообразия Шопен избегает, перенеся среднюю часть мазурки в отдаленную тональность — Des-dur.

В другой C-dur'ной мазурке, op. 56 № 2, Шопен создает еще более яркую зарисовку народно-бытовой сценки. Четырехтактное вступление имитирует гудение волынки (такого рода органье пункты на тонике и доминанте в польской народной музыке действительно исполняются волынками с поддержкой контрабасов). Вольночный органье пункт, который выдерживается на протяжении всей первой части, а также репризы, четкие танцевальные ритмы — все создает картину народного веселья.

К произведениям того же рода принадлежит мазурка E-dur op. 6 № 3. Здесь подражание звучаниям народных инструментов во вступлении еще определеннее. Упорно повторяющиеся квинты, с типично мазурочными акцентами на разных долях такта (мы их уже видели в мазурке F-dur, см. пример 71), имитируют удары струнных (возможно, pizzicato). На этом фоне — незатейливая мелодия контрабасов. Затем уже вступает задорная, зажигательная танцевальная мелодия (любопытно, что акценты в мелодии и в сопровождении далеко не всегда совпадают):

К «картинкам» — народным сценкам — можно отнести и некоторые другие мазурки. Например, мазурку *cis-moll* op. 6 № 2, хотя содержание ее более сложно, чем в только что рассмотренных мазурках. Вступление здесь явно имитирует звучание народных инструментов. А основная тема пленяет не столько задором, темпераментностью народной пляски, сколько тонким изяществом мелодического рисунка. Значительно богаче и гармонический стиль этой мазурки. Первой, танцевальной теме противопоставлена вторая, которая воспринимается как напев народной песни. Сопоставление четко танцевальных и песенных (или песенно-танцевальных) мелодий вообще часто встречается в Chopin'sких мазурках.

К мазуркам типа бытовых сенок очень близка другая группа мазурок. Эти мазурки тоже сохраняют очень ясные, прочные связи с танцевальной музыкой. Некоторые из них переносят слушателя в обстановку народной пляски, бала. Резкие акценты, как будто «притопывания», скачки в мелодии, подчеркнута острая четкие ритмы явно рисуют порывистые движения танцующих. В таких мазурках царит торжественное, приподнятое настроение, радостная атмосфера. Напомним первую тему мазурки *B-dur* op. 7 № 1:

81 *Vivace*

f *cresc.* *ff* *p*

Польский музыковед С. Лобачевская¹ убедительно показывает родство такого рода мазурок с польской народной музыкой, приводя следующую народную мелодию:

82

Нельзя сказать, что тема шопеновской мазурки выросла из этой народной мелодии; но несомненно, что обе мелодии близки по рисунку и по ритмике. Вместе с тем достаточно ясны и различия в типе мелодики между темой Шопена и народным наигрышем. В теме Шопена — более острый ритм и более широкая, «размашистая» интервалика. Это указывает на родство шопе-

¹ См. Stefania Lobaczewska. Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego. «Rocznik Chopinowski», t. I, PWM, 1956, str. 43.

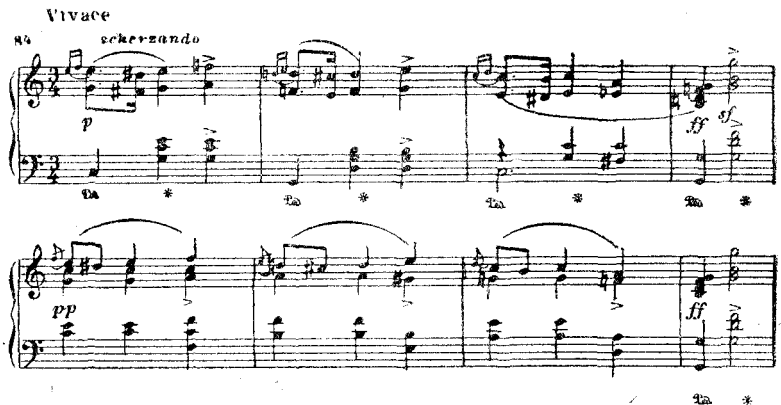
новской мазурки не только с сельскими танцами, но и с бальными городскими мазурками, весьма распространенными в Варшаве двадцатых годов. «Мелодии этих бальных мазурок, — пишет В. Пасхалов в цитированном труде, — находятся в близком родстве со знакомыми Шопену с детства песенками. [...] Мазуркам этого типа свойственны не часто встречающиеся в народных танцевальных песнях большие изломы мелодии, октавные скачки, ходы на малую септиму вверх и вниз»¹. Из этих бальных мазурок, несомненно, и выросла своеобразная интервалика В-dur'ной мазурки (сексты, септимы, ноны).

Среди мазурок танцевального типа можно назвать мазурку В-dur op. 17 № 1:



Укажем на мазурки С-dur op. 67 № 1, G-dur op. 50 № 1, С-dur op. 68 № 1, F-dur op. 68 № 3, H-dur op. 63 № 1.

В энергичных, острых ритмах, в своеобразной «раскидистой» мелодике танцевальных мазурок отразились не только резкие, оживленные движения танцоров. Л. Бронарский отмечает, что в особо резких и внезапных акцентах часто слышатся радостные, вызванные приливом сил выкрики танцующих. Действительно, именно так воспринимается следующий эпизод из мазурки G-dur op. 67 № 1:



¹ Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка, стр. 81.

Так же как внезапные восклицания танцующих, для народных польских танцев характерны,—на это тоже указывает Бронарский, — резкие притоptyвания или хлопанье в ладоши на всех трех долях такта. И эта особенность народной танцевальной традиции нашла отражение в шопеновских мазурках. Показательный пример — средняя часть упоминавшейся уже мазурки C-dur op. 24 № 2:

65 Allegro non troppo

The musical score shows two systems of two staves each. The first system is marked 'pp sotto voce' and the second 'p'. The music features a characteristic rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with dynamic markings 'pp', 'p', and 'f'. There are asterisks under the bass line in both systems, indicating specific rhythmic accents or 'clapping' in the original text's context.

Шопеновские мазурки явно танцевального характера вполне могут исполняться и для танцев. В таком качестве они использовались уже при жизни Шопена. Любопытно, что одна из ранних мазурок (C-dur op. 7 № 5) бесспорно написана Шопеном именно для танцев. Это ясно из ее необычного строения: мазурка не имеет конца (ремарка Шопена на последнем такте — *dal segno senza fine*). Точнее—она «бесконечна», так как доминанта последнего такта переходит в тонику первого (после вступления) такта; таким образом мазурка действительно может исполняться без перерыва и «без конца», пока не устанут танцующие. Для концертного же исполнения она нуждается в добавлении хотя бы одного-двух кадансовых тактов.

Но, конечно, большая часть шопеновских мазурок отнюдь не рассчитана на исполнение их в быту для танцев.

Танцевальность господствует и в упоминавшихся уже грациозных мазурках As-dur op. 41 № 4 и D-dur op. 33 № 2 (см. примеры 69 и 70). Но в этих мазурках танцевальность имеет более обобщенный характер; она не с такой очевидностью связана с бытовым танцем, как в мазурке C-dur op. 24 или в мазурке B-dur op. 7. То же можно сказать о таких, например, произведениях, как мазурка As-dur op. 50 № 2 или мазурка fis-moll op. 59 № 3.

Мазурки, в которых ясно ощутимо господство танцевальной основы, занимают немаловажное место среди шопеновских про-

изведений этого жанра — и по количеству, и по художественному значению. Но многие — и притом наиболее ценные — мазурки Шопена представляют собой произведения более сложных замыслов. В этих мазурках сохраняются жанровые краски, танцевальные ритмы, встречаются и чисто танцевальные эпизоды. Но по существу это лирические поэмы. В них можно встретить изредка и драматические страницы, однако трагизма, столь типичного для сонат, баллад, скерцо и многих других произведений Шопена, в мазурках мы не найдем. Очень хорошо сказал об эмоциональном богатстве шопеновских мазурок Б. В. Асафьев. «Вот в ритмы мазурки вплетены грустные, типично славянские напевно-пластичные думы; вот сознание композитора касается граней сумрачной меланхолии. Вдруг — солнце, свет, трепет жизни, воздух полей, песня, танец, игра. Среди радостей — облако: проходя, оно затеняет лазурь неба, и в мелосе мазурки — тень скорби. [...] Ущемленная в своем чувстве общительности и приветливости, душа великого артиста выступает со стороны своих сумрачных состояний»¹.

Среди пяти десятков шопеновских мазурок немало лирических поэм, в которых танцевальные ритмы наполнены страстным порывом, ласковой нежностью; они принадлежат к наиболее «личным» из произведений их автора. Но личное в них, как и всегда у Шопена, перенесено, по выражению Асафьева, во «всем без слов понятное».

В мазурке *cis-moll* *op.* 30 № 4 танцевальная основа вполне ясна. Но музыка имеет мало общего с эффектной мазуркой *B-dur* *op.* 24. Мазурка *cis-moll* — пылкая поэма, в которой слышатся и мольбы, и страстные уверения, и светлая радость.

Рядом с названной можно поставить мазурки *cis-moll* *op.* 41 № 1, *b-moll* *op.* 24 № 4 и некоторые другие. В таких мазурках танцевальное начало, отнюдь не исчезая, глубоко преобразуется творческой мыслью композитора. Для этих мазурок типична прихотливая смена настроений. Неожиданными модуляциями, тонкими гармоническими штрихами, средствами всегда богатой фортепьянной фактуры Шопен умеет придать различный эмоциональный колорит одной и той же теме. Еще более резкие контрасты достигаются сопоставлением музыкальных образов. Шопен любит, в частности (об этом мы уже говорили), в своих мазурках сменять песенные и танцевальные мелодии. Например, в мазурке *Des-dur* *op.* 30 № 3 типично мазурочной первой теме, остро ритмованной и энергичной, противопоставлена более певучая вторая. В мазурке *As-dur* *op.* 50 № 2, наоборот, первая тема представляет собой изящную, с танцевальным оттенком, песенку. За ней следует вторая тема (в *Des-dur*) с предельно

¹ Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 323.

четким танцевальным ритмом, с резкими акцентами. Столь же контрастные сопоставления музыкальных образов можно найти и в других мазурках.

Одна из наиболее крупных по масштабу «поэмных» мазурок Шопена — мазурка *c-moll* op. 56 № 3. Она принадлежит к числу тех шопеновских произведений, в которых особенно ясны связи с польской народной музыкой. В ней господствуют танцевальные ритмы, в ней много типичных для польского музыкального фольклора попевок. Но содержание этой пьесы далеко от простоты народного танца. Частая и прихотливая смена танцевальных и песенных мелодий, переходы от одного настроения к другому, от веселья к печали или лирическим раздумьям создаст сложный, психологически углубленный художественный образ.

В *c-moll*ной мазурке, так же как и в некоторых других крупных мазурках, Шопен дает достаточно богатое тематическое развитие с обычными для него быстрыми модуляциями (обращают внимание модуляции с обилием секундовых отношений, например: *c-moll—d-moll—As-dur—B-dur—H-dur—B-dur*).

Весьма характерны для шопеновских мазурок динамические контрасты. Иногда это внезапное чередование *forte* и *piano* или даже *fortissimo* и *pianissimo*. В мазурке *cis-moll* op. 50 № 2 первую (песенно-танцевальную) тему, исполняемую *piano*, сменяет вторая (резко акцентированная, танцевальная), исполняемая *forte*. А за второй следует третья, очень певучая, исполняемая *piano*.

Очень часто Шопен чередует *piano* и *forte* в исполнении одной и той же темы. В не раз уже упоминавшейся мазурке *D-dur* op. 33 № 2 (см. пример 70) основная тема неоднократно исполняется *forte* (или *fortissimo*) и вслед за тем — *pianissimo*. В мазурке *Des-dur* op. 30 № 3 первая тема (или ее фрагменты) исполняется сначала *forte*, затем — *pianissimo*; причем при повторении она звучит не в мажоре, как первый раз, а в одноименном миноре. То же — в средней части мазурки *b-moll* op. 24 № 4. В мазурке op. 30 № 2 первый двутакт основной темы исполняется *piano*, второй — *forte* и притом с акцентами. Число аналогичных примеров легко увеличить.

Это чередование *forte* и *piano*, мажора с одноименным минором тоже, несомненно, вошло в мазурки Шопена из традиций польского народного музицирования.

Не менее характерны для шопеновских мазурок быстрые звуковые нарастания и спады. Укажем хотя бы на уже упомянутую мазурку *b-moll* (первая тема), на мазурку *cis-moll* op. 30 № 4 (третья тема).

Само собой разумеется, динамические оттенки в шопеновских мазурках отнюдь не сводятся к резким контрастам или быстрым звуковым нарастаниям. Шопен охотно пользуется и дли-

тельно выдержанной ровной звучностью, и постепенными подъемами и спадами динамической линии. Но контрастность динамики — одна из характерных черт шопеновских мазурок.

Нужно заметить также, что динамические контрасты вообще свойственны романтическому стилю Шопена. Это одно из выражений высокой эмоциональности его музыки. Но, пожалуй, именно в мазурках эта черта проявилась с особенной ясностью.

То впечатление чрезвычайной непринужденности в развертывании музыкальных образов, прихотливости, подчас капризности, которое оставляют шопеновские мазурки, в немалой мере связано и с агогикой. Шопен далеко не всегда указывает смены темпов, ускорения и замедления в своих мазурках. Но чуткий исполнитель их легко находит и без авторских указаний. И это свободное *rubato* также составляет одну из привлекательнейших черт шопеновских мазурок (речь идет в данном случае о мазурках-поэмах; в мазурках явно танцевального типа четкая ритмика обычно сочетается со строго выдержанным темпом). Конечно, и *rubato* не является специфической чертой лишь мазурок. Оно встречается во многих шопеновских произведениях разных жанров. Но чаще всего опять-таки в мазурках (и, может быть, в ноктюрнах).

В некоторых шопеновских мазурках танцевальность отходит на второй, а иногда и на третий план. В мазурке *h-moll op. 33 № 4* танцевальность лишь оттеняет лирику основных образов. Элегическая главная тема — одна из тех шопеновских мелодий, в которых певучесть сочетается с речевой выразительностью:

Mesto

86

p

120 * 120 * 120 * 120 *

120 *

Значительно светлее по характеру изящная, слегка кокетливая и вместе с тем полная нежной ласки песенка:

Musical score for measures 87-90. The score is written for piano and bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part (top staff) features a melodic line with dynamics *p*, *sf*, and *dolcissimo*. The bass part (bottom staff) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamic markings include *p*, *sf*, *dolcissimo*, and *poco cresc.*. There are also performance instructions like *dim.* and *rit.* in the piano part.

Этим мягким поэтическим образом противопоставлены задорные, зажигающие звуки бальной мазурки; и здесь мы слышим звуки скрипки или маленького бального струнного оркестра:

Musical score for measures 91-94. The score is written for piano and bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part (top staff) features a more rhythmic and energetic melodic line with dynamics *f* and *sempre f*. The bass part (bottom staff) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. Dynamic markings include *f* and *sempre f*.



Сюжетное толкование напрашивается само собой. Легче всего представить себе, слушая h-moll'ную мазурку, лирическую сцену (может быть, объяснение в любви) во время бала.

И мазурка h-moll, и другие мазурки-поэмы с обилием контрастных образов (например, b-moll op. 24 № 4, cis-moll op. 50 № 3), — сравнительно крупные пьесы. Яркие контрасты встречаются и в мазурках не столь крупных масштабов. Но часто в таких небольших мазурках преобладает одно настроение. О мазурках ясно выраженного танцевального характера мы уже говорили. Напомним несколько лирических пьес из тетради мазурок.

В мазурке gis-moll op. 33 № 1 от танца осталось немного. Правда, сохранилась прихотливая мазурочная акцентировка. Но она приобрела здесь иной смысл, подчеркивая выразительность декламационно-кантиленной мелодии:



Это своего рода песня, не утерявшая танцевальной основы, но все же песня, печальная, скорбная (авторское определение характера пьесы: Mesto — печально), однако далекая от безнадежности. В «аппассионатных» интонациях центрального эпизода слышится столь типичный для Шопена гордый протест.

Рядом с gis-moll'ной следует назвать мазурку g-moll op. 24 № 1. Песенные образы мягко, без резких контрастов сменяются мелодиями с танцевальным оттенком. Но на протяжении всей пьесы сохраняется элегически-мечтательное настроение.

Мазуркой-песней хочется назвать и поэтическую «пальм-скую» мазурку e-moll op. 41 № 2.

Замечательные лирические мазурки создал Шопен в последние годы жизни. Самая известная из них — a-moll op. 67 № 4. Контрастов в ней еще меньше, чем в мазурках gis-moll и g-moll. Но слушатель не жалуется на это — настолько выразительны, пластичны, изящны созданные Шопеном мелодии. Общий тон мазурки, задумчиво-печальный, мечтательный, определяет главная тема:

90 Moderato animato

mf

Ta *

Ta *

rit

Ta *

Ta *

В мажорном срединном эпизоде — несколько больше света, но нежно-мечтательный, элегический характер музыки сохраняется и здесь.

Очень близка к мазурке a-moll элегическая мазурка f-moll op. 63 № 2. И здесь, как и в мазурке a-moll, четкие контуры песенно-речевой мелодики кое-где затуманены колоритной хроматикой.

Другой мазуркой f-moll, op. 68 № 4, Шопен, как мы знаем, завершил свой творческий путь. По стилю и по общему тону она примыкает к только что рассмотренным двум мазуркам. Но в ней больше жалобы, глубже печаль. Обильными хроматизмами окутаны песенные, в основе, образы мазурки f-moll. Кажется, что перед великим польским художником, умирающим на чужбине, последний раз, в дымке воспоминаний, возникали напевы его далекой родины.



СОНАТЫ, КОНЦЕРТЫ, КАМЕРНЫЕ АНСАМБЛИ

В циклических сочинениях Шопен охотно обращается к традиционным формам эпохи классицизма. Вместе с тем эти сочинения — глубоко новаторские произведения.

Первая, с-moll'ная фортепьянная соната, написанная Шопеном в юношеском возрасте (восемнадцать лет), далека от зрелости.

Мы уже знаем, что Шопен отдал сонату венскому издателю Гаслингеру. Получив в начале сороковых годов корректуру сонаты от издателя, Шопен сообщил ему, что намерен переработать свое произведение. Намерения этого Шопен так и не осуществил, и соната появилась в печати, уже после смерти автора, в первоначальном виде.

Соната с-moll — первое обращение Шопена к крупной форме. Именно с этим и связаны основные недостатки сонаты. Восемнадцатилетний Шопен еще не умеет преодолеть те трудности, которые встают перед автором монументального циклического произведения. В этом убеждает прежде всего первая часть сонаты — бурное, но скорее светлое, чем драматическое *Allegro maestoso*. Превосходна главная тема. Она полна бетховенской энергии, но она заставляет вспомнить и некоторые произведения Шопена (например, первые такты этюда с-moll op. 10):



Первая тема господствует в *Allegro* — Шопен не противопоставляет ей контрастного музыкального образа: вторая тема вы-

растает из интонаций главной партии и даже сохраняет ее тональность. Тем самым Шопен поставил перед собой трудную задачу: на протяжении всего Allegro дать развитие единого музыкального образа. Необходимым для этого мастерством юный Шопен в достаточной мере не владел — Allegro несколько растянуто и монотонно. Тем не менее музыка Allegro привлекает благородством мысли и великолепным, блестящим и колоритным фортепьянным письмом — не столько камерного, сколько виртуозного стиля. Изяществом и блеском фортепьянной фактуры Allegro предвосхищает созданные несколько позже шопеновские концерты и этюды. Это особенно относится к разработке с обильными октавами и двойными нотами.

Традиции музыкального классицизма ясно ощущаются в Allegro, и еще яснее — во второй части сонаты, менуэте (это единственный менуэт, написанный Шопеном). Но вместе с тем в менуэте много шопеновского — и в фактуре, и в гармониях. Вполне по-шопеновски (контрастируя первой части менуэта) звучит трио. Здесь вспоминаются ранние вальсы Шопена.

Первые такты Larghetto, третьей части сонаты, вызывают в памяти слушателя глубокие, сосредоточенные бетховенские Adagio. Но еще более ясно ощущается в Larghetto и мысль Шопена. Она проявилась в необычном для классической музыки пятидольном размере (не лишено вероятия, что здесь сказались воздействие русских песен, которые Шопен, безусловно, мог слышать в Варшаве). Самый характер развития исходного образа — вполне шопеновский. Тема Larghetto свободно варьируется в столь типичной для Шопена прихотливой фигурационной орнаментике, в сложных ритмических сплетениях. И по манере фортепьянного письма, и по общему характеру — светло-лирическому, Larghetto близко к некоторым из ранних шопеновских ноктюрнов.

Энергичный финал динамичен и блестящ по фортепьянному стилю, но самобытности в нем меньше, чем в остальных частях сонаты. Финалу, как и Allegro, недостает лаконизма в развитии музыкальных образов. Вероятно, именно некоторая растянутость крайних частей (менуэт и Larghetto этого упрека не заслуживают) делает сонату с-moll редкой гостью на концертной эстраде. Между тем пианисты, сумевшие своим интерпретаторским искусством в той или иной мере преодолеть недостатки с-moll'ной сонаты, вызывают у слушателей не нарекания, а признательность за исполнение почти забытого, но безусловно содержательного произведения.

Приблизительно десятилетием отделена от первой сонаты вторая, b-moll, написанная Шопеном в годы расцвета творческих сил. Им уже созданы к этому времени прелюдии и этюды, баллады g-moll и F-dur и многие другие гениальные творения.

Мы уже говорили, что музыканты-ремесленники не могли

примириться с новаторской смелостью таких созданий Шопена, как соната b-moll. Но не только цеховых музыкантов озадачило гениальное произведение Шопена. Даже Шуман, восторженно приветствовавший ранние шопеновские сочинения, в недоумении остановился перед второй сонатой.

«Бросить взгляд на первые такты сонаты, — писал Шуман, — и еще сомневаться в том, кто ее автор, — было бы недостойно хорошего знатока. Такое начало может быть только у Шопена и так заканчивать может только он: от диссонансов, через диссонансы, к диссонансам. И все же как много прекрасного в этом произведении! То, что он ее назвал «сонатой», скорее можно бы считать капризом, если не шалостью: собрать воедино четыре свои самые безумные создания и под этим названием, быть может, протолкнуть их контрабандой в такие места, куда они вообще бы и не проникли! Представим себе, например, что какой-нибудь провинциальный кантор приезжает в музыкальный центр закупить что-либо по части музыки; ему показывают новинки, — он ни на что не хочет смотреть, — наконец, хитрый продавец предлагает ему «сонату»: «Да, да, восклицает он в восхищении, это то, что мне нужно, и к тому же музыка доброго старого времени», — и покупает ее, и вот она у него. Приехав домой, он набрасывается на сонату, — но я не ошибусь, если скажу, что, с трудом дотянув до конца первой страницы, он начинает клясться всеми музыкальными святынями, что это — совсем не порядочный сонатный стиль, а какой-то поистине безбожный [...].

Всем сказанным уже заранее сделана половина оценки. Шопен уже не пишет больше ничего, что можно было бы встретить у других. Он остается верен себе, и у него есть для этого основания»¹.

Заканчивая свой отзыв о сонате b-moll, Шуман называет ее «загадочной, подобной насмешливо улыбающемуся сфинксу».

Соната b-moll, конечно, не «музыка доброго старого времени», в духе гайдновских или моцартовских сонат. Это одно из глубоко самобытных, подлинно новаторских произведений Шопена. Однако новаторство сочетается в сонате b-moll с опорой на классические традиции. Шопен не порывает с традиционной структурой четырехчастного цикла, от которого отходит в поздних сонатах Бетховен и решительно отказывается, в сонате h-moll, Лист. В первой части Шопен сохраняет классическое строение сонатного аллегро вплоть до повторения экспозиции. Музыкальные образы сонаты даже для Шопена необычайно рельефны, хочется сказать — «точные». Мысли композитора выражены с предельной ясностью и развиваются с неотразимой логичностью и убедительностью в стройных, законченных, стро-

¹ «Ф. Шопен—в критических статьях Р. Шумана». «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 76.

го пропорциональных формах. В сонате *b*-moll нет ни одного лишнего слова, но нет и ничего недосказанного. Только в самых великих созданиях искусства налицо столь полное единство творческого замысла и его воплощения.

О сонате *b*-moll высказывались разные мнения, она получала различные толкования. Но почти все, кто писал о ней, сходятся в одном: соната воспринимается как *программное* произведение, как величественная трагическая концепция, в которой личная скорбь сливается с высокими думами о страданиях народа. «Слушая ее, — писал о сонате *b*-moll А. Н. Дроздов, — вспоминаешь трагедию Риего, Костюшки и, конечно, самого Шопена, мучимого видениями далекой родины, борьбы и гибели ее героев»¹.

В круг трагических образов вводит медленное и лаконичное (всего четыре такта) вступление (*Grave*). Оно кажется зловещим и грозным вопросом:



Главная тема (*Doppio movimento*) — цепь коротких, отрывистых, взволнованно вопрошающих интонаций:



Эта тема полна нарастающей тревоги и вместе с тем она оставляет впечатление настойчивости, неуклонного стремления. Характерно, что острый ритм главной темы остается неизменным вплоть до последнего ее такта.

Знакомый уже нам переходный эпизод (см. пример 36) приводит к побочной партии. Трудно представить себе более разительный контраст к главной теме, чем эта обаятельная мелодия:

¹ А. Дроздов. Шопен и советские исполнители. «Советская музыка», 1946, № 8—9, стр. 81.

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 94-98. Музыка записана для фортепиано в тональности ми-бемоль мажор. Верхний регистр содержит мелодическую линию с широкими интервалами и связками. Нижний регистр играет ритмическую фигуру, состоящую из четвертных нот, с акцентами на определенных тактах. Динамика обозначена как *p*. В тактах 95-98 присутствуют акценты (*), а в такте 96 — ритмический знак <>.

Вместо сумрачного минора главной партии — светлый мажор (Des-dur). Вместо тревожных обрывистых интонаций — спокойная кантилена. Выдержанный острый ритм сменяется ритмическим многообразием при сохранении плавности движения.

Побочная партия не остается неизменной — она тоже наполняется тревогой, порывистой страстностью (см. пример 25). Новая волна эмоционального нарастания приводит к заключительной партии. Это отнюдь не дополнение, а самостоятельный образ, занимающий важное место в первой части сонаты. И здесь, как и в главной партии, мы видим строго выдерживаемое единство ритма, но иного характера: вместо беспокойного, взволнованного ритма главной партии в заключительной — неуклонно равномерное движение четвертями (триоли). И в заключительной партии — эмоциональное нарастание; от скрытой, сдерживаемой энергии первых тактов к грозному натиску завершающего экспозицию *stretto*:

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 95-100. Музыка записана для фортепиано в тональности ми-бемоль мажор. Верхний регистр играет ритмическую фигуру из четвертных нот с акцентами (*). Нижний регистр играет ритмическую фигуру из четвертных нот. Динамика обозначена как *ff*. В такте 96 присутствует динамический знак *cresc.*. В тактах 95-98 присутствуют акценты (*), а в такте 96 — ритмический знак <>.

Музыкальные образы экспозиции резко контрастны, но между ними есть и общее: развитие в стремительных эмоциональных нарастаниях.

Три эмоциональные волны экспозиции приводят к разработке. Это наиболее драматический эпизод не только первой части, но и всей сонаты. Больше того, в мировой музыкальной литературе найдется очень немного страниц, которые можно поставить рядом по драматургической насыщенности с разработкой шопеновской *b-moll'* сонаты.

В разработке возвращаются все музыкальные образы первой части. Они развиваются лаконично и стремительно, проходя через ряд тональностей (большой частью далеких от основной), приобретая новый смысл, новую эмоциональную окраску.

Глухо и мрачно звучат в низком регистре прерывистые интонации главной партии. Им отвечает окрашенный теперь в мягкие тона первый мотив вступления. Как страстная патетическая речь, звучит трансформированная побочная партия, с которой сплетается здесь главная тема. Эта недолгая борьба различных музыкальных образов приводит к победе главной партии, которая и определяет общий характер разработки — тревожной, взволнованной, а затем полной отчаяния и гнева. В конце разработки (*stretto*), в кратком переходе к репризе на интонациях заключительной партии, тревога, бурное волнение сменяются постепенным успокоением.

Главная партия, получившая столь интенсивное развитие в разработке, не повторяется в репризе, которая начинается с побочной партии. И побочная, и заключительная партии возвращаются в репризе без существенных изменений. Начало побочной партии, как и в экспозиции, — светлый блик, за которым следуют две волны тревожных эмоциональных нарастаний. В краткой коде (*stretto*) звучат настойчивые, волевые аккорды (элемент заключительной партии) на фоне все более взволнованных интонаций главной темы. Кода, по мрачно-тревожному колориту близкая к разработке, не вносит успокоения, не создает впечатления, что драма завершена, а заставляет ждать дальнейших событий.

Второй части сонаты Шопен дал название скерцо. Оно не выводит слушателя из круга мужественно-драматических образов, господствующих в первой части. Вместе с тем характер скерцо иной. Подвижная, хотя и неторопливая главная тема, с хроматическими ходами октав в низком регистре, звучит почти угрожающе, но в ней чувствуется и сильная воля, твердая решимость. Этот мрачно-суровый характер музыки подчеркнут традиционно «темной» тональностью *es-moll* (субдоминанта к основной тональности сонаты):



Мрачный колорит основной темы скерцо лишь отчасти смягчается ее завершением (в параллельном мажоре, с интонациями «умиротворенности», со спадом звучности до *pianissimo*).

Развитие основной темы насыщено энергией, особенно в последних тактах первой части скерцо с тяжелыми, угловатыми, четко ритмованными скачками полнозвучных аккордов:

Совершенно по-бетховенски Шопен внезапно ломает трехдольный размер вторжением мощных аккордовых ударов в двухдольном метре. А заключительный унисон вызывает в памяти и конкретный бетховенский образ — унисонную же драматическую фразу, которой завершается первая часть девятой симфонии. Речь идет, конечно, не о тематическом заимствовании — его здесь нет, — а о родстве художественных образов в широком значении этого понятия.

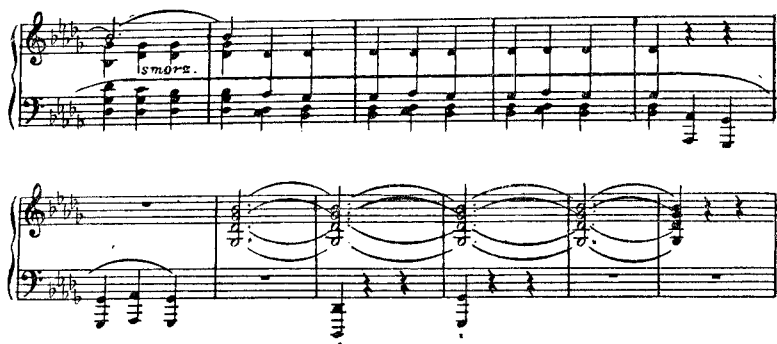
Резкий контраст к волевому тону и сумрачному драматизму крайних частей скерцо создается срединным эпизодом *Riù lento* (см. пример 22). Эта мечтательная, задумчиво-грустная, моментами взволнованная кантилена — одна из самых выразительных шопеновских мелодий. Нисходящее гаммообразное движение в нижнем голосе подчеркивает экспрессию основной мелодии, а затем, в измененном виде, приобретает значение самостоятельной темы, в которой еще больше умиротворенного спокойствия:

98

Весь срединный эпизод оставляет впечатление светлого воспоминания или мечты о счастье.

Заключительная часть скерцо повторяет первую не буквально. В конце вновь появляется лирическая кантилена центрального эпизода, но теперь она звучит печальнее, в ней уже нет надежды на счастье. Об утере светлых надежд говорят и завершающие скерцо глухие удары октав в низком регистре:

99 *Lento*



Первая и вторая части сонаты *b*-*moll* близки по мужественно-драматическому колориту музыки и в то же время весьма различны. В первой части больше душевной смятенности, а в скерцо, при сумрачном характере его музыки, больше грозной энергии, волевого порыва; вместе с тем в скерцо драматизм в большей мере оттенен лирическими образами, чем в первой части.

Третья часть *b*-*moll*'ной сонаты — похоронный марш, так часто исполняемый в оркестровых переложениях.

Вводя в свою сонату похоронный марш, Шопен следовал бетховенским традициям. Драматургическое значение траурного марша в шопеновской сонате¹, очевидно, то же, что в Героической симфонии Бетховена и его сонате *As-dur* (op. 26), которую Шопен очень любил. Так же как и Бетховен, Шопен мог бы дать своему маршу название «На смерть героя». «Знаменитый в целом мире «похоронный марш» этой сонаты, — пишет Стасов, — совершенно единственный в своем роде, явно изображает шествие целого народа, убитого горем, при трагическом перезвоне колоколов...»²

Близкое толкование похоронного марша дает Лист: «Возникает чувство, что не смерть одного лишь героя оплакивается здесь [...], а пало все поколение»³.

Величаво-размеренное движение, строгий ритм, суровая простота мелодии и гармоний, гулкие удары колокола — все это действительно может вызвать в воображении слушателя картину траурного шествия. Основное настроение шопеновского по-

¹ Похоронный марш написан несколькими годами раньше скерцо и финала. Но в общую концепцию сонаты он вошел чрезвычайно органично, как неотъемлемая часть единого художественного целого.

² В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 3, стр. 689.

³ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 87—88.

хоронного марша — глубокая и сдержанная скорбь. Но не только о скорби говорит музыка Шопена. Внезапно врываются могучие торжественно-фанфарные звучания провозглашают славу погибшему герою.

Срединный эпизод, с его светло-печальным, «реминисцентным» лиризмом, оттеняет трагическую величавость крайних частей марша и вместе с тем гармонирует с ними строгой простотой мелодии, аскетизмом фортепьянного изложения.

Совершенно необычен финал, с унисонным движением, в предельно стремительном темпе, с непрерывной сменой гармоний, с короткими, возникающими из фигураций и тотчас же исчезающими мелодическими фрагментами:



По толкованию Антона Рубинштейна, это «гениальное изображение ветра, бесконечными струями проносающегося одинаково над могилами героев и безвестно павших в бою воинов»¹. Звукопись финала глубоко психологична. По словам Шумана, в финале чувствуется «дуновение такого странного, такого страшного духа, который готов силой подавить все, что осмеливается восстать против него»². Гениальный финал сонаты достойно венчает героическую трагедию, созданную Шопеном.

Стоит заметить, что финал сонаты *b*-moll — род фортепьянного этюда «перпетуумного» типа.

Музыкальные образы *b*-moll'ной сонаты, их развитие, драматургическая концепция сонаты дают право сделать определенные выводы о замысле Шопена, хотя и нет данных для детального программного истолкования этого произведения.

И в *Allegro*, и в *скерцо* художественные образы высоко обобщены, в них нет ни явных жанровых связей, ни звуковой живописи. Поэтому программные толкования *Allegro* и *скерцо*, не имея опоры в конкретной образности, остались бы более или менее произвольными фантазиями. Все же можно сказать, что обе части воспринимаются как выдержанный в суровых тонах рассказ о глубоко драматических событиях; вернее всего — о жизни и гибели национального героя. Правильность именно та-

¹ Цит. по книге: Вл. Каренин. Жорж Санд, т. II, стр. 83.

² «Ф. Шопен — в критических статьях Р. Шумана». «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 77.

кого понимания *Allegro* и скерцо подтверждают третья и четвертая части сонаты — похоронный марш и финал, в которых, по весьма убедительным догадкам Листа, Рубинштейна, Стасова и других музыкантов, оплакивается смерть героя.

Третья соната (*h-moll* op. 58) тоже — произведение монументальной формы с широко развернутой драматургической концепцией. Но по содержанию она существенно отличается от сонаты *b-moll*. В *h-moll*'ной сонате нет тех грандиозных конфликтов, которыми захватывает соната *b-moll*. В *h-moll*'ной сонате при наличии драматических моментов господствуют светлые тона. Итог развития — радостный, оптимистический, жизнеутверждающий.

В сонате *h-moll*, как и во всяком крупном циклическом произведении, сменяют друг друга и развиваются очень различные художественные образы. Но можно выделить два круга образов, занимающих наиболее важное место в сонате. Это образы лирические и образы мужественные, подчас героические. Характерно, что из четырех частей сонаты три (*Allegro*, *Largo* и финал) открываются героически-призывными возгласами. Точно так же в трех частях (в *Allegro*, *Largo* и скерцо) мы встречаем обаятельнейшие лирические образы.

Первая часть (*Allegro maestoso*) открывается главной партией. Это один из столь характерных для Шопена мужественных волевых образов. Призывные «восклициания» чередуются с сурово-энергичными маршевыми интонациями:



За главной партией следует группа небольших тем связующей партии, в которых быстро сменяются разнородные настроения; здесь — и тревога, и оттенок скорби, и блик света, и вспышка энергии.

Интересно, что переход от минора главной партии к параллельному мажору побочной партии осуществлен с «забегом» в отдаленную тональность *Es-dur* (*h-moll*—*d-moll*—*Es-dur*—*d-moll*—*D-dur*). И тональная неустойчивость связующей партии, и разнообразие и сложность фактуры, и общий тревожный колорит музыки — все это контрастирует с твердой мужественностью, своего рода лапидарностью главной темы, а еще более — с лирическим спокойствием побочной партии:

Эта тема несомненно родственна ноктюрнам Шопена и задушевной мягкостью певучей мелодии (со столь типичными для шопеновских ноктюрнов изящными каденционными пассажами), и характером арпеджированного сопровождения.

Ее вариантное развитие ведет от ласковой нежности к восторженной порывистости, а затем — к светлой мечтательности. Спокойно-созерцательная и тоже изумительная по мелодической красоте заключительная партия приносит полное умиротворение.

Разработка не занимает столь важного места в драматургии Allegro, как разработка первой части сонаты b-moll. Не без оснований отмечают некоторую «мозаичность» разработки Allegro сонаты h-moll. Первый раздел разработки, окрашенный в мрачные, даже злобещие тона, развивает интонации главной партии. Второй, более светлый, построен на элементах второй темы. Разработку завершает сокращенная связующая партия, приводящая к репризе побочной партии (первая тема опущена). Побочная и заключительная партии повторяются в репризе без существенных изменений, лишь с традиционным перенесением из параллельного в одноименный мажор. Сохраняя лирический колорит, побочная партия звучит в теплом «меццо-сопрановом» регистре с большей страстностью. Allegro заканчивается коротким, всего в несколько тактов, радостно-стремительным динамическим нарастанием (фигурация на тоническом трезвучии) и звонкими победными аккордами. Это лаконичное заключение предвещает могучую жизнеутверждающую коду финала.

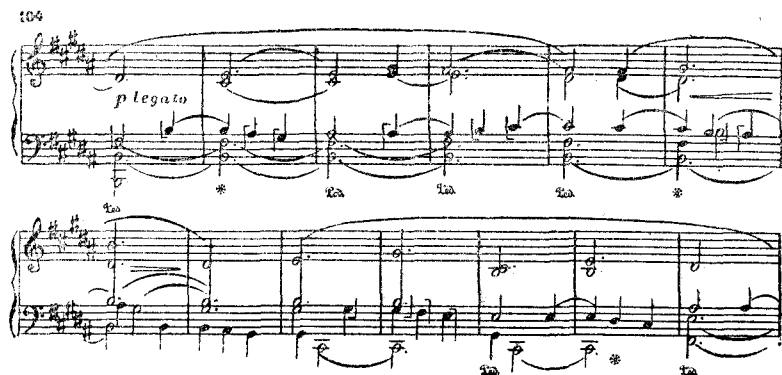
Обратим внимание на важную особенность Allegro. Драматической или патетической кульминации, обычной в крупных шопеновских сочинениях (вспомним, например, разработку первой части сонаты b-moll, репризу баллады As-dur, коду баллады f-moll), в Allegro h-moll'ной сонаты нет. Зато здесь мы видим две лирические кульминации: побочная партия — вместе с заключительной — и их повторение в репризе.

В этом лирическом разрешении конфликтов (главная партия, связующая партия, разработка) и состоит самое существенное различие в драматургии Allegro h-moll'ной сонаты и первой части сонаты b-moll.

И в скерцо, второй части сонаты h-moll, нет трагической конфликтности, которую мы видели в скерцо сонаты b-moll. Ровное, легкое, быстрое движение (*Molto vivace*) крайних разделов скерцо создает впечатление, будто перед слушателем проносятся какие-то неуловимые светлые фантастические образы. Этот замысел воплощен Шопеном в столь любимой им форме блестящего фортепьянного этюда:



Трио — одна из оригинальнейших страниц шопеновской музыки. Не омрачая светлого колорита скерцо, трио контрастирует с крайними разделами. Строгость и простота хоральных гармоний, торжественная плавность основной мелодии, которой отвечают мягкие, задушевные интонации средних голосов, — все это создает настроение внутренней сосредоточенности и умиротворенности. Только в середине трио как будто издали доносящиеся «фанфарные» октавы придают музыке оттенок тревоги, но тотчас же вновь воцаряется безмятежная созерцательность:





Это мир глубоких, но раскрытых с предельной сдержанностью чувств и мыслей. Думается, что Шопен передал в своей гениальной музыке то возвышенное душевное спокойствие, которое приходит к человеку в общении с природой.

Largo — новый круг светлых романтических образов. Только во вступительном четырехтакте — драматическое противопоставление болевых унисонных возгласов и мягкого, напевного «ответа» на них. Первая тема Largo — воплощение благородства, чистоты, спокойной величавости. Это впечатление в значительной степени связано с ясностью мелодической линии, с аскетической простотой аккомпанемента:

Вспоминается ноктюрн с-молл (см. пример 164), в котором тоже выразительность неторопливой речитативно-кантиленной мелодии оттенена мерным, почти маршево-четким сопровождением. Но в углубленных размышлениях Largo нет патетической скорби ноктюрна с-молл.

Средняя часть Largo переключается с центральным эпизодом скерцо. И здесь — хоральные гармонии (в первых тактах — пла-

гальное последование трезвучий). Строгость их смягчена плавными фигурациями:

106 *sostenuto*

First system of musical notation. Treble staff has a long slur. Bass staff has notes marked with 'Ta' and an asterisk.

Second system of musical notation. Treble staff has a long slur. Bass staff has notes marked with 'Ta' and an asterisk.

Third system of musical notation. Treble staff has a long slur. Bass staff has notes marked with 'Ta' and an asterisk.

Fourth system of musical notation. Treble staff has a long slur. Bass staff has notes marked with 'Ta' and an asterisk.

dolce

Fifth system of musical notation. Treble staff has a long slur. Bass staff has notes marked with 'Ta' and an asterisk.

«Пасторальность» этого музыкального образа вряд ли может вызвать сомнения (аналогии — «Утро» из «Пер Гюнта» Грига и этюд *As-dur* op. 25, одна из «пейзажных» пьес самого Шопена). Но все-таки, как и всегда у Шопена, это не столько картина природы, сколько раскрытие внутреннего мира человека. В средней части больше задушевного лиризма, мечтательности, романтической созерцательности, чем в углубленно-сосредоточенной первой теме *Largo*.

Репризе (несколько сокращенной) еще более светлый, ясный колорит придает варьированное сопровождение. Замечательна кода — один из действительно «говорящих» шопеновских речитативов. Это лаконичный, не лишенный оттенка печали итог лирических раздумий *Largo*.

Первые же такты финала (*Presto, ma non tanto*) разрушают царившую в *скерцо* и *Largo* спокойную лирическую атмосферу. Властно-призывные вступительные аккорды подготавливают появление главной темы:

Presto non tanto

107

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Presto non tanto' and measure 107. It begins with a piano introduction marked 'f' and 'cresc.'. The second system continues the piece, marked 'agitato' and 'p'. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Главная тема, определяющая общий характер финала, с ее лапидарно простым твердым ритмом, с волевыми, «настойчивыми», но вместе с тем несколько тревожными интонациями, — взволнованна и решительна. Сначала она звучит сдержанно и приглушенно (*piano*), но тотчас же повторяется с большей энергией и в более насыщенном изложении. Главная тема, вместе с первой темой *Allegro*, — самый драматический из музыкальных образов сонаты.

Две темы противопоставлены главной теме. Первая — торжественно-ликующая, с фанфарными возгласами:

108

Вторая — поток легких, скерцозно-изящных гаммообразных пассажей:

109

leggiato

Контраст между энергичной первой темой и грациозно-подвижной третьей, а также тональное соотношение между ними (тоника и доминанта — *b*-moll и *Fis*-dur) дают основание рассматривать первое изложение тем финала как экспозицию сонатного аллегро (в этом случае первую тему можно считать главной партией, вторую — развернутой связующей, третью — побочной партией). Однако, несмотря на элементы сонатности в изложении основных музыкальных образов, Шопен развивает их в форме рондо.

Классическую структуру рондо Шопен трактует с романтической свободой. Главную тему он не превращает в неизменно повторяющийся рефрен. После изложения всех тем главная тема возвращается в тональности субдоминанты (*e*-moll) и с измененной фактурой (трехдольное движение в сопровождении заменено четырехдольным). В новом виде главная тема приобретает еще более активный характер, подчеркнутый и авторской

ремаркой, обращенной к исполнителю (*forte* вместо первоначального *piano*).

Вторая и третья темы также возвращаются в новом тональном освещении. Мы отмечали различие между этими темами; теперь укажем на фактурно-интонационное родство между ними (пассажи шестнадцатыми), которое дает право рассматривать их как сложный, но цельный художественный образ, противопоставленный главной теме (при возвращении второй и третьей тем их родство подчеркнуто общей тональностью — *Es-dur*). В драматургии финала этому музыкальному образу отведена роль эпизода, отделяющего одно появление главной темы рондо от другого.

В последнем, третьем проведении обогащенная главная тема звучит (опять в основной тональности) с еще большей эмоциональной силой.

Так с каждым новым появлением главной темы Шопен драматизирует ее, все больше насыщает энергией, страстностью, патетикой. Вполне закономерный вывод из такого развития главной темы — мощная, полная блеска, победно-радостная мажорная кода. Особенно замечателен конец коды с могучим ликующим возгласом:

110

ff

Three staves of musical notation for a piano piece, likely a coda. The first staff starts at measure 110 and includes a dynamic marking *ff*. The notation features complex rhythmic patterns with sixteenth notes and rests, and includes various performance markings such as accents, slurs, and asterisks. The second and third staves continue the melodic and harmonic development of the piece.

molto cresc.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, starting with a forte (*ff*) dynamic marking. The left hand has a steady bass line with some chordal textures, while the right hand continues the melodic development. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *ff*.

Неоднократно высказывалось мнение, что соната h-moll лишена драматургической цельности, что она представляет собой сюиту из четырех пьес, не объединенных общим замыслом. С этим мнением нельзя согласиться. Правда, в сонате h-moll, видимо, нет сюжетной основы, которую можно предполагать в сонате b-moll (борьба и гибель национального героя). Однако последование четырех частей сонаты h-moll производит впечатление цельной художественной концепции.

В первой части, как мы убедились, драматические столкновения получают лирическое разрешение. Лирическая атмосфера сохраняется и в следующих двух частях — скерцо и Largo. В финале Шопен уже не возвращается к лирическим настроениям. Драматизм финала переключается с драматическими контрастами Allegro.

Чрезвычайно важная роль отведена в финале светлым жизнеутверждающим образам (вторая и третья темы). Могучая кода — не только логическое завершение финала, но и закономерный конечный вывод из сопоставления — в четырех частях сонаты — светлых лирических и волевых образов. Логичность этого драматургического замысла представляется нам бесспорной.

Стройность общей концепции подчеркнута и связями между отдельными музыкальными образами сонаты. Мы уже говорили о сходстве лирико-пасторальных настроений в средних частях скерцо и Largo. Достаточно ясны связи финала с остальными частями сонаты. Мы уже отмечали, что краткое радостное заключение Allegro предвещает коду финала (сходство не только в общем характере музыки, но отчасти и в фигуративном рисунке). Главная тема финала если не интонационно, то общим волевым, «наступательным» характером родственна первой

теме Allegro. Во второй теме финала мы слышим квартово-секундную интонацию из средней части Largo (на тех же звуках *dis—gis—fis*). Начало третьей темы, особенно когда она появляется в тональности скерцо (*Es-dur*), напоминает первую, этюдную тему скерцо. Интонация восходящей большой сексты в «победном кличе» коды перешла в финал из первой темы Largo. Это тематическое родство особенно ясно благодаря совпадению не только звуков (*fis—dis*), но и регистра.

Отмеченные нами интонационные связи не дают оснований говорить о монотематизме, о возвращении в финале музыкальных образов предшествующих частей. Но эти тонкие, иногда еле ощутимые «арки» подчеркивают цельность концепции сонаты *f-moll* и значение финала как логического завершения сонатного цикла.

*

Крупнейшие по масштабам и наиболее значительные по содержанию сочинения Шопена для фортепьяно с оркестром — два концерта, *f-moll* и *e-moll*. Оба концерта созданы почти одновременно и существенных стилистических различий между ними нет. По трактовке жанра, а также по общей лирической окраске концерты Шопена близки к концертам Моцарта. Это не драматические соревнования солирующего инструмента с оркестром, как концерты Бетховена; это не фортепьянно-оркестровые симфонические поэмы, как концерты Чайковского и Рахманинова. По существу, это камерно-виртуозные пьесы, в которых главенствующая роль принадлежит фортепьяно; очень прозрачное оркестровое сопровождение сводится обычно к скупому аккомпанементу, к гармонической поддержке партии солирующего инструмента. По художественным достоинствам концерты можно считать равноценными; *e-moll*'ный зреее, законченнее, зато в *f-moll*'ном больше непосредственности эмоций.

В первой части концерта *f-moll* (*Maestoso*) Шопен сохраняет обычную для первых частей классических концертов двойную экспозицию. С важнейшими музыкальными образами *Maestoso* слушателя знакомит сначала первая, оркестровая экспозиция, в которой лаконично и несколько схематизированно изложены главная и побочная партии. Кратким, блестящим и энергичным вступлением солирующего фортепьяно открывается вторая, «настоящая» экспозиция, где получают богатое развитие основные темы и вводятся новые музыкальные образы.

«Зерно» главной партии — плавная, просто гармонизованная неторопливая мелодия, привлекающая сосредоточенностью, серьезностью и благородством мысли.

Свободно развивая эту тему, обогащая ее, украшая изящными пассажами, Шопен придает музыке мягко-лирический и несколько капризный колорит:

p legato

Ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta *

Побочная партия не контрастирует с главной. В ней больше света, но сохраняется спокойно-лирический тон, сохраняется и манера фортепьянного письма с изобилием мелких пассажей и мелодических украшений:

112

con anima

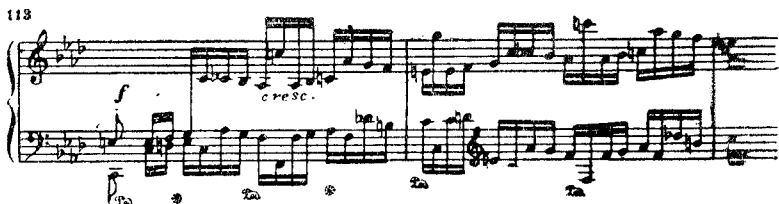
leggero

poco rit.

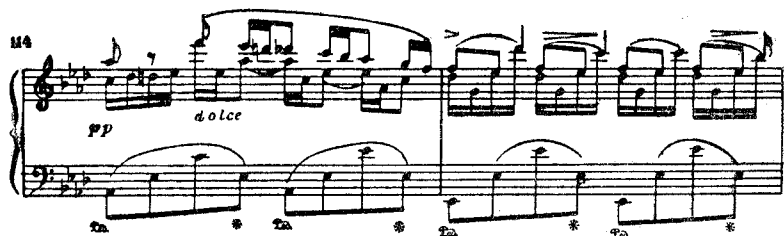
ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta *

Основные темы не содержат драматических конфликтов. Этих конфликтов не рождает и сопоставление основных тем, сходных по общему характеру. Тем не менее первая часть концерта отнюдь не страдает монотонностью. Шопен достигает весьма рельефной контрастности, придавая особое значение связующей и заключительной партиям, которые представляют собой самостоятельные музыкальные образы. Это очень подвижные, блестящие фортепьянные (с мягкой поддержкой оркестра) эпизоды. По оригинальности фактуры, по богатству фортепьянных красок они могли бы занять место в ряду шопеновских этюдов.

Связующая партия решительна и энергична:



Заключительная партия изящна и грациозна:



Но и заключительная партия насыщается энергией, завершая экспозицию сверкающим фейерверком мелодических фигураций.

Динамичность этих музыкальных образов хорошо оттеняет лирику основных тем, хотя и не выводит из общей светлой, радостной эмоциональной атмосферы.

Разработка центрального раздела первой части отделена от экспозиции и репризы небольшими оркестровыми tutti помпезного характера. Это, видимо, дань традициям виртуозного концертного жанра. Шопен не вложил в эти tutti (и другие оркестровые эпизоды) значительных мыслей, и роль их в драматургии первой части невелика.

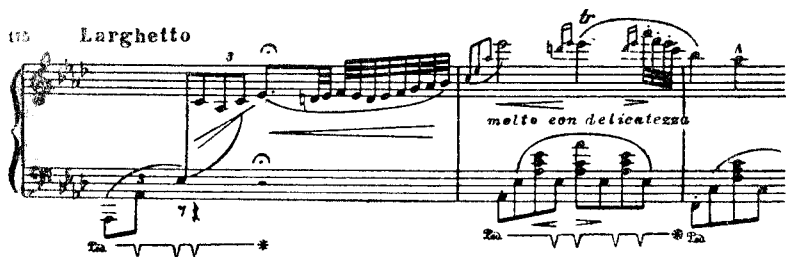
В разработке развиваются, преимущественно, главная и связующая партии, музыка окрашена в светлые, радостные то-

на, фортепьянный стиль сохраняет блеск и изящество, характерные для всей первой части.

Репризе Шопен придает иной, более динамический характер, чем экспозиции. Он довольствуется лишь кратким напоминанием о спокойной главной теме, зато шире развивает заключительную партию, подчеркивая ее энергию, волевую порывистость.

Мы знаем, из письма Шопена к Войцеховскому, что в средней части концерта f-moll, *Larghetto*, композитор выразил свои чувства к Констанции Гладковской. *Larghetto*, действительно, оставляет впечатление из души вылившегося, предельно искреннего признания. Это одна из самых теплых страниц шопеновской музыки.

Ласковой нежностью пленяет первая тема с характерно шопеновскими сменами свободно льющейся кантилены и прихотливых звуковых арабесок:



В *Larghetto* нет драматизма, тем более трагедийности, но мечтательная нежность порой сменяется страстной взволнованностью, особенно в замечательном центральном эпизоде (см. пример 15); речитативы солирующего инструмента звучат как пылкие слова любви.

И в первой части, и в *Larghetto* легко улавливаются польские народнопесенные интонации; еще отчетливее связи с польским народным музыкальным искусством в финале (*Allegro vivace*), где царит танцевальная ритмика, слышатся отзвуки мазурки. Светлая радость, пленительная грация танцевальных мелодий, стремительное, но не сокрушающее энергичным натиском, а увлекающее воздушной легкостью движение — таков общий тон финала. Пианистическая фактура здесь еще прозрачнее и в то же время еще богаче, чем в первой части.

Характер главной темы финала хорошо определяет шопеновская ремарка: «просто, но грациозно».

Танцевальный оттенок этой чарующей мелодии вызывает представление о народной пляске.

Allegro vivace

Музыкальный фрагмент, обозначенный как *Allegro vivace*. Он состоит из двух систем нот. Первая система включает фортепиано (p) и динамическое указание *semplice ma graziosamente*. Вторая система содержит ноты с артикуляционными знаками (*). Внизу нотной системы указаны ритмические обозначения: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$.

После краткого переходного эпизода, который своей массивной оркестровой звучностью и блестящими виртуозными пассажами солирующего инструмента контрастирует с главной темой, вступает новый музыкальный образ — связующая партия. Впечатление необычайной легкости этой музыки создается не только изяществом мелодического рисунка, прозрачностью гармоний и фортепианной фактуры, но и вихревым триольным движением, которое не раз встретится и в других эпизодах финала.

Побочная партия не нарушает радостного, праздничного характера музыки, но обогащает его новыми красками. Она воспринимается как зарисовка жанровой сценки: слышатся задорные звуки мазурки, крепкие притоptyвания; легко представить движения танцующих.

Из группы танцевальных мотивов, составляющих цельный художественный образ, выделяются два. Начальный, резко ритмованный, с крутыми мелодическими поворотами, — своего рода «приглашение к танцу»:

Scherzando

Музыкальный фрагмент, обозначенный как *Scherzando*. Он состоит из двух систем нот. Первая система включает триольные ритмы и артикуляционные знаки (3). Вторая система содержит ритмические обозначения: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$.

Последний мотив побочной партии, интонационно родственный первому, создает ощущение света, воздуха, простора:

Эти мотивы напоминают о себе и в заключительной партии, и в разработке, которые сливаются, по существу, в центральный эпизод; общий характер его определяет прежде всего знакомое уже грациозно-стремительное триольное движение.

Реприза отличается от экспозиции и большей сжатостью, и более энергичным тоном. Этот лаконизм не создает ощущения «недоговоренности», так как за репризой следует обширная кода, открывающаяся призывной фанфарой валторны. Увлекая энергией и виртуозным блеском, кода достойно завершает полный радости жизни финал f-moll'ного концерта.

В концерте f-moll наиболее значительны, по творческому замыслу и совершенству его воплощения, средняя часть и финал. В e-moll'ном концерте, наоборот, особенно удавшаяся автору часть — первая, *Allegro maestoso*.

Как и в первой части концерта f-moll, в *Allegro*, по классическим традициям, — две экспозиции. Первая из них, оркестровая, начинается торжественной, энергичной вступительной темой (к ней и относится шопеновская ремарка — *Maestoso*):

119 Allegro maestoso
risoluto

mus. c.
f
cresc.
ff
p

Эта тема вносит в Allegro элемент героики. В драматургическом замысле Allegro ей отведена весьма важная роль.

Вступительной темой открывается и первое соло фортепьяно. Но здесь Шопен по существу ограничивается лишь напоминанием о ней; несколько блестящих пассажей подготавливают появление главной темы:

120

sf
p espr.
pp
legatiss.
sf

2a
2b
21

жорной мелодии¹, прихотливая орнаментальность главной партии оттеняет плавную кантилену побочной, которая не остается неизменной, а постепенно насыщается страстной патетикой.

Таким образом, в отличие от первой части концерта *f-moll*, главная и побочная партии *Allegro e-moll*'ного концерта в значительной мере контрастны. Так же, как и в *f-moll*'ном концерте, в первой части *e-moll*'ного концерта важная драматургическая роль отведена блестящим, этюдного характера, связующей и заключительной партиям. Особенно широко развита заключительная партия, приводящая к краткому оркестровому *tutti*, за которым следует разработка.

В начале разработки возвращается главная тема, а вместе с ней — мечтательная лиричность, которая скоро уступает место иным образам: на фоне блестящих фигураций солирующего инструмента (их тематический источник — заключительная партия) в оркестре звучат интонации волевого вступления. Эта музыка, полная энергии, приводит к репризе: в оркестре еще раз звучит героическая вступительная тема; в изложении остальных тем Шопен не делает существенных отступлений от второй экспозиции. В краткой оркестровой коде еще раз напоминает о себе тема вступления.

По типу музыкальной драматургии *Allegro e-moll*'ного концерта несомненно близко к первой части концерта *f-moll*. Общее между ними — лирический характер основных тем, особая роль виртуозно-этюдных эпизодов. Но в *e-moll*'ном *Allegro* больше контрастности, которая достигается и различием в лирическом колорите главной и побочной партий, и широким развитием героической вступительной темы.

Сравнивая первую часть *e-moll*'ного концерта с первой частью концерта *f-moll*, легко увидеть рост мастерства Шопена. Музыкальные образы *Allegro* рельефнее, чем в первой части *f-moll*'ного концерта. Контрастность, динамичность достигаются не только красочными сопоставлениями, но и подлинно симфоническим развитием. Главенствующая роль и здесь остается за солирующим инструментом.

Средняя часть концерта — «Романс» (*Larghetto*). Мы уже знаем ту характеристику, которую дал *Larghetto* сам Шопен («Оно не мощное, а скорее романтическое. [...] Это какая-то греза в прекрасную лунную ночь»). Две темы, которые легли в

¹ Необычно для сонатной формы, что вторая тема идет в одноименном, а не в параллельном мажоре. Этим подчеркивается связь между темами *Allegro*. Тональное соотношение, обычное в репризе, Шопен дает в экспозиции, а в репризе — характерное для экспозиции сопоставление минора с параллельным мажором. Таким образом, уже в одном из ранних крупных сочинений Шопен ради воплощения своего замысла отступает от традиционных форм.

основу *Larghetto*, очень близки по безмятежно спокойному настроению, по типу фортепьянной фактуры:

123 *Larghetto cant.*

fa ————— * fa ————— *

sostenuto

fa ————— * fa ————— * fa ————— * fa ————— *

espr.

fa ————— * fa ————— *

fa ————— * fa ————— * fa ————— *

Развивая эти темы, Шопен создает род ноктюрна. В многообразной изящной чисто шопеновской орнаментике слышатся неясные голоса природы — шелест листьев, всплески воды, соловьиные трели. Колоритная звукопись, окрашенная в светломечтательные тона, сменяется то ласково-нежными, то пылкими речевыми интонациями. Первенствующая роль сохраняется за фортепьяно; на долю оркестра приходится скромный аккомпани-
21*

немент. Лишь в заключении, после грациозной фортепьянной каденции, главная тема переходит к оркестру и звучит в сопровождении прозрачных гармонических фигураций солирующего инструмента.

Финал (Rondo. Vivace) — рондо с двумя темами, несомненно, выросшими из интонаций народной танцевальной музыки. Первая, в ритме краковяка, с четкими акцентами, с размашистым рисунком мелодии, — полна энергии. В воображении слушателя она рождает картину народного веселья:

124 Vivace

p *scherzando*

staccato

Вторая тема представляет собой, по существу, соединение двух контрастных музыкальных мыслей, очень органично сливающихся в один сложный, но цельный художественный образ. В фортепьянной партии — нежная, слегка капризная танцевальная мелодия; в оркестре — бесхитростный наигрыш, сопровождаемый ударами бубна. В фантазии слушателя может возникнуть бытовая сценка — грациозный танец девушки под аккомпанемент народных инструментов:

125

p

Orch. *staccato* *p*



Радостный характер основных тем, богатство фортепьянных красок, виртуозная эффектность — все это определяет праздничный, ликующий тон финала концерта e-moll.

И f-moll'ный, и e-moll'ный концерты увлекают высокой поэтичностью, светлой жизнерадостностью, восхищают тончайшим изяществом фортепьянного письма. В ряду лучших произведений этого жанра шопеновским концертам принадлежит, бесспорно, одно из первых мест.

*

Самое яркое из остальных произведений Шопена для фортепьяно с оркестром — полонез Es-dur, о котором мы уже говорили в главе «Полонезы и мазурки». Исполнение советского пианиста Э. Гилельса «вернуло к жизни» столь восхитившие Шумана и впоследствии забытые колоритные «Вариации на тему Моцарта»¹. Крайне редко привлекают внимание пиани-

¹ «Вариации на тему Моцарта» состоит из интродукции, темы, пяти вариаций и финала (Alla polacca). В 1949 году (см. В. Sydow. Bibliografia F. F. Chopina. Supplement. Warszawa, 1954, str. 1) в Вене обнаружена еще одна вариация на тему «Là ci darem la mano». Вариация эта, очевидно, написана Шопеном для предполагавшегося (и не состоявшегося) выступления его в Вене.

стов фантазия на темы польских песен ор. 13 и Rondo à la Krakowiak ор. 14 («Краковяк. Большое концертное рондо для фортепьяно с оркестром»).

Вместе с произведениями для фортепьяно с оркестром должно быть упомянуто концертное Allegro (Allegro de concert) A-dur ор. 46. По первоначальному замыслу — это первая часть концерта для фортепьяно с оркестром (написана, предположительно, в 1832 году). В 1840—1841 годах Шопен переработал ее в самостоятельную пьесу для одного фортепьяно. Allegro de concert значительно бледнее f-moll'ного и e-moll'ного концертов. Пьесе вредит и ее «происхождение» — от фортепьянно-оркестрового сочинения. «Бывшие» tutti не приобрели при переработке фортепьянного колорита и звучат как переложение оркестровых эпизодов.

*

Немногочисленные камерные ансамбли Шопена не принадлежат к числу его лучших и наиболее самобытных произведений. Тем не менее творческий облик Шопена легко узнать и в камерно-инструментальных сочинениях.

В варшавские годы написано Шопеном трио для фортепьяно, скрипки и виолончели (g-moll ор. 8), о котором Шуман говорит: «Что я могу сказать об этом трио, кроме того, что сказал бы каждый, кто его прочувствовал! Разве оно не благородно до пределов возможного, не мечтательно так, как еще никогда не мечтал в своих песнях ни один поэт, не оригинально — в целом и в деталях, разве каждый его звук не есть сама музыка и сама жизнь?»¹ Шуман замечает, впрочем, что трио создано в тот период творчества Шопена, «когда он еще отдавал некоторое предпочтение виртуозности». Это замечание относится прежде всего к полновзвучной и блестящей фортепьянной партии, которой Шопен отвел в своем ансамбле ведущую роль.

При господствующем жизнерадостном, оптимистическом тоне музыки четыре части трио весьма различны. Возмущенность Allegro контрастирует с изяществом следующего за ним скерцо, в котором нет и намека на драматические бури фортепьянных скерцо. Патетическая лирика Adagio сменяется непринужденным весельем финала (главная тема финала родственна первой теме финала e-moll'ного концерта и тоже выросла из ритмов краковяка).

Приблизительно в одно время с трио написан полонез для виолончели и фортепьяно (C-dur ор. 3). По художественным достоинствам он безусловно уступает трио. Сам Шопен, только что закончив полонез, дает ему суровую характеристику: «Это

¹ «Ф. Шопен — в критических статьях Р. Шумана». «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 71.

не более, чем блестящий салонный вздор для дам». Конечно, «вздором» нельзя назвать и это сочинение. Вкус, тонкое знание средств фортепьяно (и здесь первенствующая роль принадлежит этому инструменту) не изменили Шопену. Много несомненно «шопеновского» в фортепьянном письме полонеза. Но в целом это сочинение не принадлежит к числу характерных для его автора.

Соната для виолончели и фортепьяно (g-moll ор. 65) значительно отличается от других поздних шопеновских произведений. В баркароле и полонезе-фантазии, которые созданы приблизительно в одно время с виолончельной сонатой, мы видим утонченность музыкальных образов, изысканность фортепьянного письма. В виолончельной сонате нужно отметить строгую простоту и благородство стиля, превосходное знание средств обоих инструментов (в сонате, в отличие от полонеза ор. 3, уже нет господства фортепьяно над виолончелью). По эмоциональному тону виолончельная соната принадлежит к драматическим опусам Шопена, хотя и не поднимается до трагической силы сонаты b-moll или фантазии.





БАЛЛАДЫ, ФАНТАЗИЯ, БАРКАРОЛА, СКЕРЦО, РОНДО

Четыре баллады Шопена — такое же новое и смелое слово в истории музыкального искусства, как и шопеновские полонезы и мазурки. Жанровое определение *баллада* вошло в музыку из народной поэзии и художественной литературы. В начале XIX столетия широкое распространение получили вокальные баллады (напомним известнейшую: «Лесного царя» Шуберта). Шопен первый ввел жанр баллады в инструментальную музыку.

Эпико-драматический тон роднит шопеновские баллады с балладами Шуберта и другими вокальными балладами. Но шопеновские баллады — крупные пьесы, с широким, симфонического типа, развитием музыкальных образов. Справедливо считают их прямыми предшественницами симфонических поэм Листа.

В одной из статей, упоминая о встрече с Шопеном, Шуман сообщает, со слов Шопена, что первые две баллады навеяны стихотворениями Мицкевича. Мы уже говорили, что первая баллада (g-moll op. 23) создана, как полагают биографы Шопена, под впечатлением поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод», повествующей о борьбе Речи Посполитой (Польши) против тевтонов. Правда, единогласия в точках зрения биографов Шопена на замысел баллады g-moll нет. Вполне возможно, что Шопена вдохновила самая общая идея поэмы; под ее впечатлением могли возникнуть музыкальные образы баллады. Но на их основе Шопен создал свою музыкальную повесть, не следуя за чрезвычайно сложным развитием событий в поэме Мицкевича.

Баллада g-moll написана в свободно трактованной форме сонатного аллегро. Вступление, видимо, имеет тот же смысл, что и интродукция в полонезе-фантазии. Это неторопливое прелюдирование рассказчика, завершающееся печально-вопросительной интонацией. Слушая лаконичное вступление и главную

тему, задумчивую, печальную и эпически спокойную мелодию, можно представить себе, что мысль композитора перенеслась в далекое прошлое его родины:

126 *Largo*

f pesante

dim.

p

Moderato

espr p dolce

* ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta * ta *

Развитие главной темы приводит к следующему музыкальному образу (связующей партии¹). Затаенная тревога слышится в коротких, как будто «недоговоренных» интонациях. Тревога нарастает, переходит в бурное волнение. Но это лишь предвестник будущих трагических столкновений. Буря стихает, и вступает второй основной образ баллады (побочная партия):

127 *Meno mosso*
sotto voce

pp

* ta * ta * ta * ta * ta *

¹ В классических сонатах связующие эпизоды обычно вырастают из элементов основных тем. У романтиков связующие эпизоды нередко строятся на новом тематическом материале и иногда приобретают, как в данном случае, значение самостоятельных художественных образов. И коды в произведениях романтиков нередко строятся на самостоятельном материале. На новом, в основном, тематическом материале построены коды в балладах g-moll и f-moll.

Эта ласковая мелодия звучит особенно спокойно и просветленно после печальных «вздохов» главной темы и тревожного волнения связующей партии. Вторую тему дополняет заключительная партия. В ней можно узнать интонации главной темы, которые приобрели здесь иной, мягко успокаивающий характер.

Настороженное спокойствие первых тактов разработки (появление главной темы — *a tempo*, *a-moll*) быстро сменяется тревожными возгласами. Вступление побочной партии — замечательный пример характерной для романтиков (особенно для Листа) трансформации музыкальных образов. В могучем аккордовом изложении, обогащенная мелодически, широко развитая, побочная партия полна страстной, взволнованной патетики. Во втором разделе разработки теряются четкие мелодические контуры — это неукротимо стремительный поток фигураций с волнообразной динамикой.

В репризе возвращаются обе основные темы, но они следуют одна за другой в обратном, «зеркальном» порядке. Побочная партия, которой начинается реприза, далека от лирической мягкости. В репризе, как и в разработке, она увлекает энергией, гордой мощью, пламенным пафосом. По существу разработка и побочная партия репризы — один, наиболее драматический в балладе, срединный эпизод. Лишь в заключительной партии, которая следует, как и в экспозиции, за побочной, постепенно возвращается спокойствие.

По-прежнему задуховна и печальна главная тема, которая завершает репризу. Однако спокойствие неполно — оттенок тревоги, настороженности вносит доминантовый органичный пункт — и дмится лишь несколько тактов: кода с ее вихревым движением (*Presto con fuoco*), со страстными вопросами, гневными восклицаниями вновь переносит слушателя в атмосферу бурных трагических конфликтов.

О глубоко драматической второй балладе (*F-dur* op. 38) мы уже говорили в главе «Основы творческого стиля». Третью балладу (*As-dur* op. 47) иногда связывают с той же поэмой Мицкевича «Свитезянка», которой вдохновлена баллада *F-dur*. Однако некоторые биографы Шопена полагают, что *As-dur*'ная баллада написана под впечатлением стихотворения Гейне «Лорелея».

Певучая мелодия, открывающая балладу, повествовательно-мечтательна:





Шопен делит мелодию между двумя голосами: в первой фразе начинает верхний голос, заканчивает нижний; в ответной фразе — обратный порядок. Эта переключка — не только колоритная деталь «фортепьянной инструментовки». Диалогической, «разговорной» формой подчеркнут повествовательный характер музыки. Возможно, что здесь, как и в полонезе-фантазии, Шопен рисует сказителя, барда, беседующего со слушателями.

Следующий эпизод (с тревожными акцентированными «восклицаниями» октав и короткими аккордовыми «репликами») как бы вводит слушателя в круг трагических событий предстоящего рассказа. Возвращается диалогизирующая певучая мелодия, и весь раздел завершается длительной остановкой (*perdendosi*) на тонической гармонии. Таков первый музыкальный образ баллады. Назовем его условно главной темой, хотя четкая ограниченность этого эпизода дает основание рассматривать его скорее как вступление.

Во второй теме обращает на себя внимание «покачивающийся», мягкий, плавный и в то же время динамичный ритм. Этот ритм в значительной мере определяет характер светлой, грациозной «вступительной» мелодии:



Ее сменяет песенная мелодия, которая звучит на фоне того же оstinатного ритма сопровождения:



Третья тема — прихотливые, изящные, столь типичные для Шопена «фортепьянные колоратуры», которые завершаются нежно-призывной кантиленой.

Если первая тема носит повествовательный характер (образ рассказчика), то вторая и третья — скорее картины природы, а может быть, и образы «действующих лиц». Все три темы баллады спокойны, светлы; сопоставление их создает красочные контрасты, но еще не рождает драматических конфликтов.

Тем более впечатляет центральный раздел баллады, разработка, — одна из самых драматических страниц шопеновской музыки. Здесь развивается, в основном, вторая тема. В ней слышатся теперь то затаенная тревога, то страстные порывы; а в конце разработки — грозная сила разбушевавшейся стихии.

Ко второй теме присоединяется главная тема. Очертания ее сначала неясны, затем становятся более отчетливыми. Постепенно она побеждает вторую тему; и, наконец, со всей мощью главная тема¹ вступает в репризе.

Как и в некоторых других крупных сочинениях Шопена, реприза, по сравнению с первой частью, сокращена: Шопен ограничивается динамизированным проведением главной темы и краткой кодой на интонациях третьей (тоже динамизированной) темы. Сжатость знакомых музыкальных образов, ускорение движения, нарастание звучности — все создает впечатление стремительного «развития событий». Полная энергии реприза — кульминация баллады.

Необычна форма баллады *As-dur*. Ее концентрическая структура очень стройна, логична. Несомненно, что Шопен опирается в *As-dur* балладе на принципы сонатности (изложение основных тем, разработка, реприза, кода). Здесь есть также элементы рондо, и свободное варьирование, и черты концентрической формы; но было бы трудно уложить структуру баллады в какую-либо классическую схему. Это пример романтического, подлинно новаторского синтеза традиционных форм.

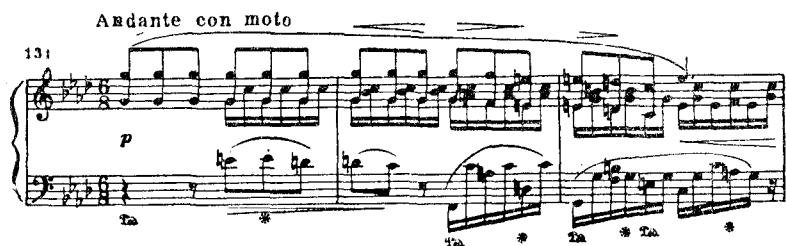
О программном замысле четвертой баллады (*f-moll op. 52*) сведений нет. По характеру она значительно отличается от остальных баллад ее автора. Это не эпико-драматическая поэ-

¹ Говоря точнее, — первая мысль главной темы. В репризе она излагается уже не в виде диалога.

ма, а лирическая повесть. На протяжении почти всей пьесы Шопен воздерживается от противопоставления контрастных настроений. В балладе *f-moll* сменяются музыкальные образы, близкие по лирической окраске, хотя и различные интонационно. И только в конце баллады, как мы увидим, появляются столь характерные для крупных сочинений Шопена мужественно-трагические образы.

В балладе *f-moll* больше колористичности, чем в других шопеновских балладах, она более изысканна по интонационно-гармоническому стилю. Это сближает ее с другими поздними сочинениями Шопена — баркаролой и полонезом-фантазией. Баллада *f-moll* написана в очень свободной музыкальной форме (сочетание элементов сонатного аллегро с вариационностью).

Краткое вступление не предвещает трагических конфликтов. Скорее оно вводит в мир поэтических сказаний, лирических раздумий, настроений, вызванных картинами природы:



Господствующий образ баллады — первая тема, о которой уже упоминалось в главе «Основы творческого стиля» (см. пример 9). Вариационное развитие этой темы прерывается коротким (как промелькнувшее воспоминание) эпизодом — издали слышится не то хоровое пение, не то органный хорал:



Плавное движение октавного сопровождения, подчеркнута простые, хоральные гармонии (исключительно трезвучия) создают ощущение спокойствия. Но хроматизмы верхнего голоса придают музыке оттенок настороженности, таинственности. Этот эпизод воспринимается не как картина, а скорее как раскрытие внутреннего мира поэта-мечтателя.

Главная тема, вначале меланхолически-мечтательная, постепенно насыщается страстностью, драматической патетикой (см. пример 10). Лаконичный связующий эпизод приводит к побочной партии — безоблачно-спокойной песенной мелодии:



Плавность интонаций, мягкая аккордовая гармонизация сближают ее с хоральным эпизодом первой темы.

Центральный раздел баллады можно считать разработкой. Здесь развивается, в основном, главная тема. Очертания ее сначала теряются в колоритных арабесках двойных нот, а затем проступают все с большей отчетливостью. Срединный эпизод разработки — возвращение, в несколько измененном виде, вступления.

В разработке сохраняются господствующие в балладе мечтательные настроения. Реприза (как и в ряде других крупных сочинений Шопена, значительно сокращенная) постепенно уводит слушателя из круга мягких лирических образов. Главная тема появляется в трансформированном виде (см. пример 9а). Она по-прежнему лирична, но оживленное движение звуковых орнаментов, заменивших неторопливую мелодию, вносит в нее оттенок тревоги, которая возрастает в переходе к побочной партии. Изменилась и побочная партия. Она, пожалуй, еще светлее и радостнее, чем в своем первоначальном виде, но спокойствие ее нарушено басовыми восходящими гаммами:





В первой части баллады драматизирована, в своем последнем проведении, главная партия; в репризе — побочная. Нарастает звучность, мелодия насыщается пафосом, энергией и как бы тонет в волнах арпеджио и могучих аккордах, обрывающихся на доминанте основной тональности. Слушатель ожидает, что теперь за фермой последует кода. Но Шопен «оттягивает» ее вступление: еще несколько протяжных настроенных аккордов *pianissimo*, на доминантовых гармониях, — и тогда уже резким контрастом «врывается» бурная, стремительная кода. Она окрашена в мрачные тона, но с первых же тактов захватывает неукротимыми порывами, стихийной мощью.

*

Фантазия *f-moll* ор. 49, несомненно, родственна шопеновским балладам, но представляет собой более сложное произведение. С балладами фантазию *f-moll* сближает и крупная одностанная форма этого произведения, и общий эпико-драматический характер музыки. По яркой тематической контрастности фантазия ближе к балладам *g-moll* и *F-dur*, чем к балладам *As-dur* и *f-moll*.

Мы уже говорили, что сомневаться в программном содержании *f-moll'*ной фантазии трудно — настолько рельефны, почти зрительно конкретны ее основные образы. Однако для «предметного» раскрытия программного замысла Шопена данных нет. Можно сказать только, что фантазия *f-moll* — эпико-героическая музыкальная повесть. С твердой уверенностью можно сказать также, что мысль композитора и в этом произведении обращена к его родине; вернее всего — к ее прошлому (быть может, недавнему).

В музыкальной повести, рассказанной Шопеном, сменяют друг друга образы мягко-лирические и драматические, страстно-взволнованные и трагические.

Фантазия написана в сложной форме, сочетающей черты сонаты и рондо-сонаты. Открывается фантазия величавой, эпически-суровой интродукцией в темпе и ритме шестивия (авторская пометка: *Marcia* — марш):

136 Marcia
Grave

p sotto voce

Интродукция торжественна и печальна. Но она не воспринимается как траурный марш. Скорее это встающие в воображении поэта полуфантастические картины.

Музыка интродукции уже не возвращается. В дальнейшем разворачивании драматического повествования принимают участие новые музыкальные образы. Из них нужно выделить переходный эпизод, связывающий интродукцию с экспозицией, и основные темы экспозиции.

Главная партия складывается из двух тем: одна—страстная кантиленно-декламационная мелодия, воспринимающаяся как взволнованный рассказ; другая—светлый, женственно-грациозный образ:

136 Doppio movimento (Allegro)

137

p

ta ta ta ta ta ta ta ta

ta ta ta ta ta ta ta ta

Бурно-тревожный драматический переход (состоящий из трех относительно самостоятельных эпизодов) ведет от главной партии к побочной.

Побочная партия необычна; это не традиционная лирическая кантилена, а торжественно-победный марш, с резко акцентированными аккордами, с ликующими взлетами октав:

138

ff

ta ta ta ta ta ta ta ta

ta ta ta ta ta ta ta ta

Маршеобразна и заключительная партия. Сопоставляя в непосредственном соседстве два марша, Шопен достигает яркого контраста между ними! Твердая маршевая поступь в заключительной партии обострена акцентами на слабых долях такта и стаккатной звучностью (*legato* — только в мелодии). Вся заключительная партия исполняется *pianissimo* и доносится как будто издали.

Разработка¹ тоже необычна. Она начинается коротким «взрывом» (на материале перехода от интродукции к экспозиции) и драматическими столкновениями, но постепенно музыка приходит к полному успокоению, и тогда вступает новый образ — центральный эпизод разработки и всего произведения. Это глубоко сосредоточенный и эпически величественный речитатив на фоне торжественных, плавных хоральных гармоний:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Lento sostenuto". The vocal line has lyrics "ma s'no re". The piano accompaniment has a dynamic marking "pp". The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings "pp" and "p".

Трудно представить себе, чтобы этот эпизод не имел сюжетного значения, не входил, как один из важнейших моментов, в программный замысел фантазии. Правда, столь же трудно, не зная программы фантазии, определить конкретное программное содержание этого эпизода. Возможно, что он рисует, как предполагает Л. А. Мазель, «видение». Возможно, что он имеет какое-либо иное сюжетное содержание. Несомненно лишь, что речитативно-хоральный эпизод с его таинственностью и торжественностью усиливает черты балладности, свойственные f-moll'ной фантазии.

Новый «взрыв» приводит к репризе, повторяющей, что редко бывает у Шопена, экспозицию без сокращений, лишь с тональными изменениями.

Значительна и драматична кода. Последний раз Шопен дает контрастное сопоставление музыкальных образов. Знакомый «взрыв» теперь приводит к реминисценции центрального эпизода. Интонации речитатива, достигая выразительности челове-

¹ В ней принимают участие обе темы главной партии, элементы переходного эпизода, связывающего интродукцию с экспозицией, и один из мотивов, связывающих главную партию с побочной.

ческой речи, звучат с грозным и властным пафосом. Им отвечают одnogолосные, тоже речитативные, «кроткие» реплики. Этот лаконичный диалог приносит умиротворение и естественно вливается в просветленный заключительный эпизод (фигурации на тоническом трезвучии, замирающие в высоком регистре), за которым следуют лишь два кадансовых аккорда.

Обратим внимание на основные особенности драматургии *f-moll* фантазии. Прежде всего надо отметить обилие разнородных и чрезвычайно картинных музыкальных образов. Среди них — три марша. При всех различиях между ними (скорбная торжественность интродукции, победное ликование побочной партии, «реминисцентность» заключительной партии) они окрашивают фантазию в возвышенно-героические тона. Этим маршевым эпизодам противопоставлены, как мы видели, иные, тоже весьма разнородные образы. Шопен иногда подчеркивает их относительную самостоятельность особыми октавными «восклицаниями», которые отделяют один эпизод от другого и как бы обращают внимание слушателей на значительность следующего за «восклицанием» рассказа.

Сопоставление музыкальных образов рождает впечатление острой конфликтности. Это впечатление создается не только контрастностью основных тем, но и драматизирующей ролью связующих эпизодов, прежде всего — перехода от интродукции к главной партии, который возвращается неоднократно, в различных трансформациях. Такое развитие музыкальных мыслей помогло Шопену достичь в фантазии *f-moll* сочетания эпической величавости с драматической насыщенностью.

Эпически-героический характер пьесы определил важнейшие черты ее стиля. Мелодический рисунок всегда рельефен, ритмические формулы четки, даже лапидарны. Шопен широко пользуется аккордовой фактурой; в фантазии нет прихотливой орнаментики, колоритных подголосочных сплетений, столь типичных для Шопена, особенно в сочинениях последних лет. По фортепьянному письму фантазия *f-moll* ближе к зрелым полонезам, чем к балладам.

Среди крупных одночастных сочинений Шопена должна быть упомянута баркарола *Fis-dur* (op. 60). Уже из названия пьесы очевидно, что Шопен обратился в ней к жанру итальянских «песен лодочника», весьма популярному у романтиков, — вспомним хотя бы «Песни венецианского гондольера» Мендельсона. Но баркарола Шопена гораздо дальше выходит за пределы этого жанра, чем скромные по масштабам мендельсоновские «Песни без слов». Баркарола — вдохновенная поэма о любви, пленяющая страстным лиризмом, ласковой нежностью, характерным для поздних шопеновских сочинений богатством гармонических красок, тонким изяществом, даже изысканностью фортепьянного письма.

В баркароле нет контрастных драматических образов, которые мы видели в сонатах, балладах, полонезах и в фантазии. Светлые, радостные тона безраздельно господствуют в баркароле, которая воспринимается как колоритная звукопись. Представляется мерное движение лодки по водному простору, слышатся всплески воды, шелест листьев.

На этом фоне развивается основная тема баркаролы, идущая в мягком, «покачивающемся» ритме. Главная тема, несомненно, выросла из интонаций итальянских народных песен (характерны в ней плавность мелодического рисунка, движение терциями и секстами). Близка к главной теме по общему тону, по мелодическому рисунку, по фортепьянной фактуре и другая песенная мелодия (вторая тема средней части). В первой теме больше мягкости, лирической нежности, во второй больше страстности. Кульминация пьесы — динамизированная реприза: обе темы следуют одна за другой, на одной эмоциональной «волне», сливаясь в цельный художественный образ — в полную восторженного порыва песню счастливой любви.

*

Прототип четырех скерцо Шопена, несомненно, — скерцо из бетховенских сонат и симфоний. Шопен сохраняет обычный для скерцо трехдольный размер, который в быстрых темпах и при четкой метро-ритмике придает музыке особую стремительность. Шопеновские скерцо близки к бетховенским своей масштабностью, драматической насыщенностью. Однако при явной жанровой общности между скерцо Шопена и Бетховена есть существенные различия. Скерцо Шопена — не части циклических сочинений, а самостоятельные пьесы с контрастными музыкальными образами, написанные в сравнительно сложной форме. Первые три скерцо — пылкие романтические поэмы, захватывающие стихийностью, вихревыми, страстными порывами. Замечательны «ураганные» (более стремительные, чем даже в балладах) коды в шопеновских скерцо. Шопен достигает здесь впечатления поистине сокрушающего «натиска» не только моторностью, но прежде всего контрастными сопоставлениями, интенсивным тематическим развитием.

Первое скерцо (h-moll op. 20) создано, как мы уже знаем, в 1831 году¹ под впечатлением известий о польском восстании. В скерцо h-moll простота замысла и его воплощения соединена с глубокой оригинальностью. В скерцо господствует, по существу, один художественный образ. Гневным вопросом звучат два вступительных аккорда:

¹ Окончательная редакция h-moll'ного скерцо относится к 1832 году.

140 *Presto con fuoco*

За этой по-бетховенски лаконичной и по-бетховенски сильной «заставкой» следует главная тема пьесы:

141 *Presto con fuoco*

Здесь все в движении, в кипении; это выражение пламенного негодования. Второй эпизод первой части, *Agitato*, не представляет собой самостоятельного музыкального образа. Это полный тревоги модулирующий переход, построенный на интонациях главной темы и приводящий к ее повторению. Три раза возвращается, на протяжении первой части, главная тема, как будто говоря о неотступной мысли, владеющей композитором, — мысли о трагической судьбе его родины.

И в средней части скерцо *h-moll* мысль композитора обращена к родине. Здесь появляется спокойная, светлая мелодия. Это лирическое отступление выросло из польской народной песни, рождественской «колядки». Легко понять значение этой темы: она звучит как воспоминание о родине, о близких, о покинутом родительском доме:

Molto più lento
sotto voce e ben legato



Реприза, несколько сокращенная, приводит к трагической кульминации всей пьесы — к коде. Это, как и в ряде других шопеновских код, лаконичная концентрация душевного смятения, гнева, возмущения и гордого протеста. Реприза Шопена — *risoluto e sempre più animato* — подчеркивает мужественную решительность и нарастающую стремительность музыки.

Второе скерцо (b-moll op. 31) существенно отличается от первого. Драматические образы есть и во втором скерцо, но в нем нет трагической конфликтности, общий характер музыки светлее, чем в скерцо h-moll. По форме скерцо b-moll значительно сложнее h-moll'ного. Во втором скерцо, как и в ряде других произведений, с которыми мы познакомились, Шопен опирается на классические принципы формообразования, трактуя их очень свободно.

Скерцо b-moll представляет собой, по структуре, сонату, в которой разработка заменена самостоятельным эпизодом, имеющим довольно сложную форму. Шопен не придерживается в скерцо b-moll тональных соотношений, обычных для классической сонатной схемы. Напомним, в частности, что в скерцо b-moll, так же как в фантазии, как во второй балладе, две основные тональности (b-moll — Des-dur).

В первой теме, с затаенно-тревожными начальными интонациями и властным ответом мощных аккордов, «балладная» фантастичность сочетается с «полонезной» энергией:



Резкие динамические контрасты — и в связующем эпизоде, который приводит ко второй теме. Это одна из самых выразительных шопеновских мелодий — широкая, свободно льющаяся песня; несмолкаемый, быстрый, волнообразный аккомпанемент оттеняет ее радостную лиричность, перерастающую в страстный порыв:

144 *con anima*

The image shows a musical score for a piano piece, measures 144-147. The score is in G major and 3/4 time. It features a wide, flowing melody in the right hand and a rapid, wave-like accompaniment in the left hand. The piece is marked "con anima" and "cresc." (crescendo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Короткое энергичное заключение завершает экспозицию. Шопен повторяет ее, внося незначительные изменения.

Центральный эпизод не уступает экспозиции по яркости музыкальных образов. Но образы эти получают более интенсивное развитие, чем основные темы экспозиции. Четко отграниченный — паузами — от экспозиции и репризы, центральный эпизод производит впечатление самостоятельной части циклического произведения; не случайно в некоторых работах, например в «Анализе фортепьянных сочинений Шопена» Г. Лейхтентритта¹, его называют *интермеццо*.

В интермеццо — три контрастных образа. Плавные, мягкие аккорды, строгая задумчивая мелодия сменяются в первой теме нежным пасторальным наигрышем. Возможно, что это одна из

¹ См. Н. Leichtentritt. Analyse der Chopinschen Klavierwerke, Bd II. Berlin, 1922, S. 47.

тех страниц шопеновской музыки, которые навеяны картинам спокойной, умиротворенной природы:

sostenuto

145

sotto voce

p

delicatissimo

20 *

Вторая, важнейшая по значению тема интермеццо — своего рода дуэт: неторопливой, простой и напевной (несколько вальсообразной) мелодии верхнего голоса отвечают более оживленные, чуть тревожные подголоски:

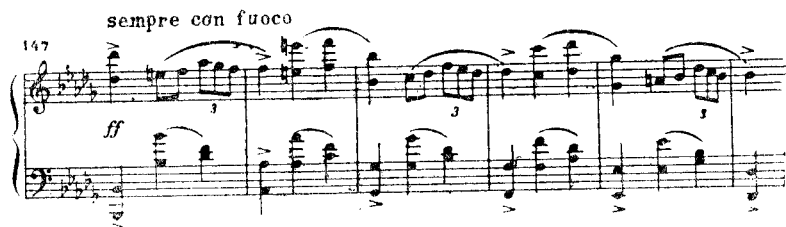
146

so pr.

legato

И, наконец, третий образ, служащий как бы дополнением к двум первым, — блестящие, радостные, звонкие фигурации; вначале легкие, грациозные, они постепенно превращаются в бравурные пассажи. И здесь мы видим столь характерную для Шопена *этюдность*.

В первом разделе интермеццо Шопен сопоставляет образы-картины (характерно колоритное терцовое последование тональностей основных тем: A-dur — cis-moll — E-dur). Во втором разделе интермеццо, разработке, они получают интенсивное развитие. Созерцательно-живописная первая тема интермеццо не появляется в разработке; развиваются более динамичные вторая и третья темы. Особое значение приобретает вторая тема — измечтательного лирического напева она превращается в пламенную патетическую речь:



Развитие второй темы образует две волны, которые разделены реминисценцией связующего эпизода первой части (это единственное в интермеццо напоминание об образах экспозиции). Вторая волна приводит к утверждению первой тональности экспозиции — b-moll, сначала с упором на тонике, затем на доминанте. Буря стихает, замирают отрывочные интонации второй темы интермеццо (здесь выясняется отдаленное родство ее с первой темой скерцо), и начинается реприза.

Шопен повторяет экспозицию с несущественным мелодическим варьированием и без традиционных тональных изменений во второй теме. Очевидно, Шопен не хотел отказаться от основного, в первой части скерцо, тонального соотношения: b-moll (начало первой темы) — Des-dur (вторая тема). Это соотношение (намеченное уже в первой теме) образует *переменный лад* b-moll — Des-dur (минор — параллельный мажор), с которым Шопен не расстался и в репризе.

Порывистая, волевая кода основана на элементах двух тем — связующего эпизода и главной партии. Интенсивным развитием этих элементов, сопоставлением разных регистров инструмента, постепенно ускоряющимся движением, нарастанием звучности Шопен достигает впечатления и душевной смятенности и редкого даже для него нагнетания энергии.

Очень свободную, вполне романтическую трактовку сонатной формы мы видим и в третьем скерцо (*cis-moll* op. 39). Так же как и в балладе *As-dur*, основные темы третьего скерцо — музыкальные картины, однако шире развитые, чем в балладе, более самостоятельные и более контрастные.

Героически властные призывы вступления приводят к главной теме¹. Бетховенская мощь чувствуется в исходном образе главной темы — могучем унисоне с простым мелодическим рисунком, с «наступательным» ритмом:

Presto con fuoco

148

По-бетховенски звучит и развитие этого образа:

149

Это одна из немногих страниц шопеновской музыки, где кажется, что палитра фортепьяно не полностью удовлетворяет Шопена: так ясно слышатся в приведенном фрагменте краски симфонического оркестра.

Вторая тема (*Meno mosso*), четкой гранью отделенная от первой, переносит слушателя в совершенно иную эмоциональную сферу.

Чрезвычайно колоритно чередование гулких «органных» аккордов с прозрачными «хрустальными» пассажами:

¹ Термины «главная тема» и «побочная партия» употребляются в данном случае несколько условно.

Meno mosso
sostenuto

150

p leggierissimo

*

Если «собрать» разделенные пассажами мелодические фрагменты, то получится задумчивая мелодия народного склада с пасторальными отголосками:

151

p

Можно услышать во второй теме отзвуки хора и народной песни, ощутить поэзию спокойной природы, но основное здесь — настроение глубокой душевной умиротворенности. Арфообразные пассажи срединного эпизода вносят в музыку новые краски, но не нарушают общего настроения.

За побочной партией следует небольшой эпизод, в котором развиваются элементы обеих тем — спокойствие второй темы постепенно сменяется энергией главной темы. Этот эпизод — эмбрион разработки, а по существу — лаконичный переход от экспозиции к репризе.

В репризе (сокращенной, как и почти во всех крупных сочинениях Шопена) сохраняется характер обеих тем. Контраст меж-

ду ними Шопен подчеркивает, перенеся вторую тему в новую тональность — E-dur¹.

Переход к коде (на интонациях побочной партии), вначале спокойный, постепенно насыщается волнением. Кода (tempo rīto, con fuoco) — эмоциональный «ураган», который завершается лаконичным напоминанием о волевой и стремительной главной теме.

Четвертое скерцо (E-dur op. 54) занимает особое место среди шопеновских пьес этого жанра. Все скерцо — цепь быстро проносящихся (и здесь, как в остальных шопеновских скерцо, темп — Presto) образов. Это смена разнородных, подчас трудно определяемых словом настроений; общее в них — светлый колорит, слегка окрашенный «реминисцентной» грустью. Воспоминания о днях юности, о том радостном, хорошем, что никогда не забудется и никогда не возвратится, — так воспринимается скерцо E-dur. Замечательна — и для Шопена несколько необычна — песенная мелодия средней части:

152 Più lento

Эта печально-задумчивая тема несомненно выросла из интонаций бытового романса. В аккомпанементе обращает на себя внимание своеобразное сочетание «вальсовости» и «колыбельности».

Из сферы «реминисцентных» настроений выводит лишь краткое заключение с характерным для шопеновских скерцо «взрывом» энергии.

¹ В репризе cis-moll'ного скерцо вторая тема излагается в параллельном мажоре (E-dur), тогда как в экспозиции она шла в одноименном мажоре (Des-dur=Cis-dur). Иными словами, Шопен в репризе дает тональное соотношение, типичное для экспозиции, а в экспозиции — типичное для репризы. Такого рода отступления от классических норм Шопен допускает нередко.

Написанное в пятнадцатилетнем возрасте с-moll'ное рондо — произведение талантливое, хотя еще малосамостоятельное. Впрочем, и в этом юношеском сочинении можно узнать руку будущего автора — если не баллад и скерцо, то во всяком случае концертов. В частности, E-dur'ная тема (*Più lento*) интонационно близка к главной теме финала концерта e-moll. И в фортепьянном письме с-moll'ного рондо Шопен не только следует за Гуммелем и Вебером, но и намечает собственные пути.

Более самостоятельно Rondo à la Mazur. Это — прообраз тех шопеновских мазурок, где особенно ясны связи с народной танцевальной музыкой. Обращает на себя внимание пришедший из народной музыки «лидийский» мажор главной темы:



Рондо E-dur биографы Шопена относят к 1832 году. Однако Яхимецкий, видимо, прав, предполагая, что это рондо сочинено в более ранний период. E-dur'ное рондо — блестящая пьеса, по стилю близкая к E-dur'ному полонезу op. 22, но значительно уступающая ему в яркости образов.





НОКТИОРНЫ, ЭКСПРОМТЫ, ВАЛЬСЫ, ПЕСНИ

Глубоко оригинальный фортепьянный жанр — ноктиорны Шопена. Правда, родоначальником этого жанра считается Джон Фильд. Нет сомнения, что под впечатлением фильдовских ноктиорнов созданы и ранние ноктиорны Шопена. Вероятно, ему были известны и немногочисленные ноктиорны его соотечественницы Марии Шимановской. Однако уже в первых своих ноктиорнах Шопен пошел по собственному пути, не подражая ни Фильду, ни Шимановской.

Ноктиорны Фильда — изящные пьесы, отнюдь не лишенные поэтичности, но ограниченные очень узким кругом светлых лирических образов и не свободные от салонной чувствительности.

Ноктиорны Шопена неизмеримо выше фильдовских по эмоциональной силе, по богатству мысли, по колоритности фортепьянного письма. Даже в юношеском ноктиорне *e-moll*, опубликованном уже после смерти автора (Ю. Фонтаной, под оп. 72), ясно проступают черты самобытного, шопеновского стиля. Из ноктиорнов, обнаруженных самим Шопеном, в качестве «фильдовского» называется обычно светло-идиллический ноктиорн *Es-dur* (оп. 9 № 2). Но и ноктиорн *Es-dur* несравним с фильдовскими по пластичности мелодических линий, по тонкости фортепьянного изложения. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить *Es-dur*'ный ноктиорн с едва ли не лучшим из фильдовских ноктиорнов — *A-dur*'ным (входившим в репертуар Антона Рубинштейна).

Истоки шопеновских ноктиорнов нужно искать не столько в их музыкальных прототипах, сколько в некоторых характерных образах романтической литературы, романтического искусства. «У романтиков, — пишет В. Э. Ферман, — впервые проявился глубокий художественный интерес к этому жанру «ночной музыки». Картины ночной природы, сцены любовных свиданий на фоне лунной ночи, разнообразные настроения одинокого художника-романтика — то подавленного стихийной мощью ночной грозы, то блаженно «растворяющегося» в ласке нежной летней

ночи, отдающегося страстному пению соловья, то уныло бродящего в ночную пору среди кладбищенских могил, то мечтающего на берегу реки, переливающейся алмазными блестками лунного сияния, о смутном и далеком недоступном счастье, то, наконец, любующегося видом молодого месяца, мерцающего из-за вершин деревьев, — все это типичные и привычные романтические образы, хорошо известные не только в музыке, но и в поэзии и в живописи»¹.

Слушая некоторые ноктюрны Шопена, легко представить себе те картины, о которых говорит В. Ферман. Типичные настроения и образы шопеновских ноктюрнов — меланхолическая мечтательность, светлая элегичность, затаенная грусть, порой тоска, нежные признания, звукопись ночной природы; а с другой стороны — пламенные порывы, душевная тревога, мрачная патетика, драматические и трагические сцены, перекликающиеся с балладами. Не нужно думать, конечно, что в ноктюрнах Шопена встречаются только «ночные» настроения. Мы уже видели, что Шопен смело ломает традиционные рамки жанров (вспомним полонезы, мазурки, скерцо). И ноктюрны Шопена не всегда оправдывают свое наименование «ночной музыки».

Ноктюрны Шопена чрезвычайно разнородны, и можно выделить лишь очень немногие общие черты их стиля. Во всех без исключения ноктюрнах (в противоположность большей части этюдов) — *медленное движение*. Обычные авторские обозначения — *Lento*, *Larghetto*, *Andante* и лишь изредка — *Andantino* или *Allegretto*. Уже это указывает на *мелодийность, песенность* как на характерную стилистическую черту ноктюрнов. Конечно, песенность в ноктюрнах — шопеновская, переплетающаяся с речитацией и орнаментикой. Именно в ноктюрнах синтетическая мелодика Шопена особенно богата; не случайно, говоря о мелодическом стиле Шопена в главе «Основные черты творческого стиля», мы ссылались преимущественно на ноктюрны.

Фортепьянный стиль в ноктюрнах имеет свои особенности. Мы видели, что в зрелых полонезах Шопен предпочитает фактуру массивную, компактную, изложение «крупным планом». В этюдах он от начала и до конца последовательно выдерживает избранную им техническую формулу. В том и другом случае Шопен избегает детализированности фортепьянного письма.

Совершенно иное мы видим в ноктюрнах. Конечно, и здесь Шопен сохраняет общую фактурную основу. Но почти всегда это более или менее строго выдержанная фактура *сопровождения*, на фоне которого Шопен очень свободно и разносторонне развивает исходный мелодический образ. Частая смена фактуры (упомянутое уже орнаментальное варьирование, пассажи,

¹ В. Ферман. История новой западноевропейской музыки, т. I. М.—Л., 1940, стр. 336.

двойные ноты, аккорды и т. д.), прихотливая ритмика, полимелодические сплетения, регистровые сопоставления, тонкие гармонические нюансы — все это чрезвычайно характерно для стиля ноктюрнов.

В качестве примера приведем еще один фрагмент знакомого уже нам ноктюрна Des-dur:

Lento sostenuto

154

dolce *cresc.*

poco f

tr *cresc.*

con forza

dim *p con anima*

First system of musical notation, showing a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bass line includes markings like *fa* and ***.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *cresc.*, *sf*, and *f*. Performance instructions include *con forza* and *appassionato*. The bass line continues with *fa* and *** markings.

Third system of musical notation, showing a prominent crescendo and a dynamic marking of *sf*. The bass line includes *fa* and *** markings.

Fourth system of musical notation. It includes tempo markings *rit.* and *a tempo*, and a dynamic marking *dim*. The bass line includes *fa* and *** markings.

Такое изложение — не только манера фортепьянного письма; это — по существу принцип развития музыкальных мыслей, который применяет Шопен в ноктюрнах (и, конечно, в ряде пьес других жанров). Впрочем, некоторые ноктюрны написаны в иной, более простой и строгой манере.

При изумительном богатстве образов, при весьма индивидуальной трактовке жанра в каждом из ноктюрнов, можно лишь очень приблизительно разделить их на группы.

Пожалуй, самый светлый (и самый «ровный», почти лишенный контрастов) из всей тетради ноктюрнов — упомянутый уже ноктюрн Es-dur (op. 9 № 2). Здесь нет ни жалоб, ни тревоги. Только легким оттенком элегичности окрашено созерцательное раздумье. Страстные, взволнованные интонации прорываются, правда, в конце пьесы, — но тотчас же уступают место безоблачному спокойствию.

Светло-созерцательное раздумье господствует и в другом ноктюрне из того же опуса, b-moll'ном (op. 9 № 1). Однако здесь больше контрастности. Первая часть, с ее нежной, ласковой, а моментами взволнованной речью, сменяется срединным эпизодом. Если первую часть (и репризу, которая не вносит существенно нового) можно представить как «ночную», а вернее — «сумеречную», «вечернюю» музыку, то средняя часть — скорее день, свет, спокойствие и приволье летней природы, когда легко дышится и забывается все горькое, тяжелое. Пейзажный характер музыки передан и мерным движением сопровождения, и плавной кантиленой верхнего голоса:

Larghetto

155

sotto voce
pp

и часто встречающимся у Шопена романтическим «эхо»:

156

con forza



и отголосками пасторальных наигрышей¹:



Умиротворенно-мечтательные образы встречаются и в других ноктюрнах. Напомним ноктюрн *Fis-dur* (op. 15 № 2), о котором шла речь в главе «Основные черты творческого стиля» (см. примеры 8 и 8а). С ласковой нежностью крайних частей лишь отчасти контрастирует легкая встревоженность срединного эпизода, который не выводит из общей атмосферы светлого лиризма.

Мы говорили и о ноктюрне *Des-dur* (op. 27 № 2). Это одна из поэтичнейших пьес в тетради ноктюрнов. Как всегда у Шопена, орнаментально-вариационное развитие основного мелодического образа приносит новые и новые инструментальные краски, новые и новые эмоциональные оттенки. В воображении слушателя рождается картина летней лунной ночи, с шелестом ветвей, пением соловьев, всплесками воды, с страстными признаниями и пылкими клятвами влюбленных; вряд ли случайно Шопен заканчивает *Des-dur*'ный ноктюрн лаконичным, звучащим, как нежный шепот, дуэтом.

То же сочетание яркой картинности с глубокой поэтичностью — в ноктюрне *G-dur* (op. 37 № 2). Это, несомненно, предшественник баркаролы, хотя замысел его гораздо скромнее. Первая тема, идущая в традиционных для жанра баркаролы параллельных терциях и секстах, воспринимается как картина спокойной водной стихии. Вторая тема (см. пример 30), в мягком,

¹ Эти сравнения (как и в других случаях) отнюдь не претендуют на разгадку возможного программного замысла Шопена, а лишь указывают на тот круг романтических образов, к которому он в данной пьесе обращался. Подчеркнем еще раз, что пейзажность Шопена — не столько музыкальная живопись, сколько раскрытие тех чувств, которые вызывает у чуткого художника природа. Звуковая изобразительность и в ноктюрне *b-moll* сведена к минимуму.

покачивающемся ритме, — задушевная, с оттенком меланхолии песня. Обе темы, дополняя друг друга, создают единый художественный образ.

Из сферы теплой светлой лирики Шопен не выходит и в замечательном ноктюрне H-dur (op. 62 № 1). Как и в некоторых других поздних произведениях Шопена, в этом ноктюрне богатство гармоний сочетается с изящной и сложной, подчас изысканной вязью фортепьянного письма.

Можно было бы назвать еще несколько ноктюрнов, в которых нет резко контрастных сопоставлений, в которых смена и развитие образов не выводят из общей спокойной лирической атмосферы, а вносят лишь новые краски, новые эмоциональные нюансы. Но есть у Шопена и ноктюрны с более четкими контрастами.

Сравнительно редко исполняется поэтичный ноктюрн As-dur (op. 32 № 2). Первая часть его — романс, в котором мягкая, плавная кантилена очень естественно переходит в столь же мягкую речитацию:

168 Lento

dolce

fa * fa * fa * fa * fa * fa *

sempre p e legato

poco cresc.

p

Из основной темы вырастает вначале чуть тревожная, а потом все более взволнованная и, наконец, порывисто-страстная декламация срединного эпизода:

159

sf *rinforzando*

sempre più cresc.

Взволнованность центрального эпизода передается и репризе, в первых тактах которой романсная мелодия первой части звучит, по шопеновской ремарке, *fortissimo*, *appassionato*.

В ноктюрне E-dur (op. 62 № 2) спокойная лирическая кантлена первой части (см. пример 12) тоже перерастает в «аппассионатную», декламационного склада, среднюю часть.

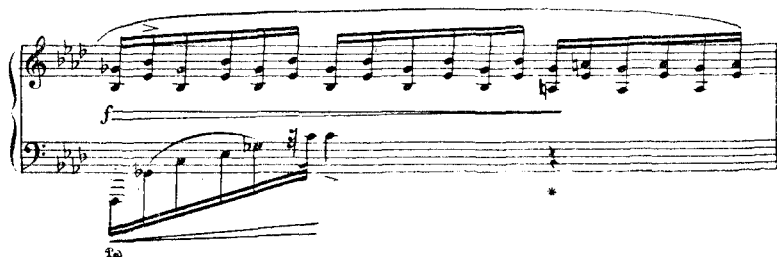
Иного характера контрастность — в ноктюрне F-dur (op. 15 № 1). Здесь идиллической лирике средней части (см. пример 13) противопоставлена картина грозы или душевной бури:

Con fuoco

160

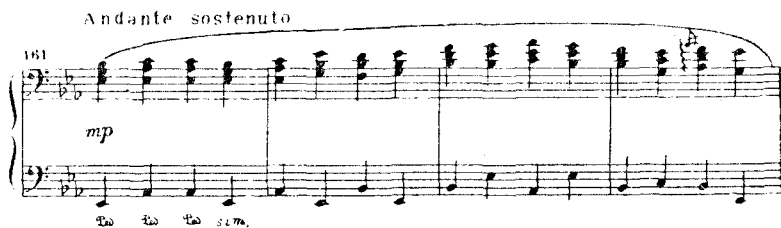
mf

f



Та же драматическая «балладная» контрастность в ноктюрне *cis-moll* (op. 27 № 2). Его первая, лирическая часть — обычная в шопеновских ноктюрнах «декламационная кантилена», спокойно льющаяся на фоне равномерного арпеджированного сопровождения. В средней части — тревога, волнение, патетические возгласы. В соответствии с характером музыки меняется фактура: Шопен широко применяет в центральном эпизоде ноктюрна аккордовое изложение. И здесь мы видим столь характерные для Шопена стремительные *accelerando*, сменяющиеся замедлениями, резкие динамические контрасты, быстрые нарастания и спады звучности. Драматический пафос средней части оттеняет нежную лирику репризы, которая в сжатом виде и с некоторыми изменениями повторяет первую часть ноктюрна.

Оригинальна средняя часть в ноктюрне *g-moll* (op. 37 № 1):



Слушая торжественные и вместе с тем сумрачно-таинственные звуки хора, можно представить себе древний монастырь,

или ночное шествие монахов, или иную, аналогичного содержания, романтическую картину. Торжественная величавость хора-ла оттенена выразительностью элегического монолога крайних частей ноктюрна (см. пример 11).

Как всегда у Шопена, картинность центрального эпизода психологична. Л. А. Мазель прав, отмечая, что «состояние глубокой внутренней сосредоточенности часто передается в ноктюрнах [Шопена] средствами хорального изложения»¹.

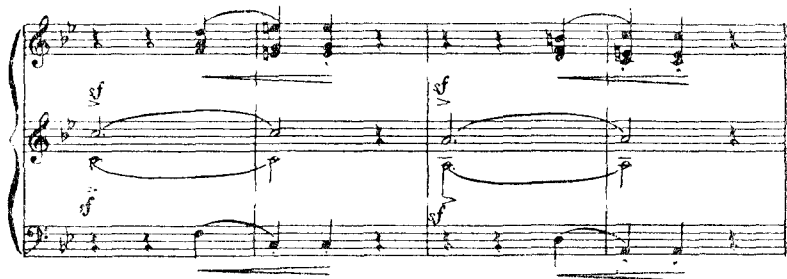
То же можно сказать и о другом *g-moll'*ном ноктюрне (ор. 15 № 3). Мы знаем, что он создан под впечатлением спектакля «Гамлет». Трудно, конечно, решить, какие сцены шекспировской трагедии вдохновили Шопена. Возможно — образ Офелии. По-вод к такому толкованию — характер первой, женственно-грустной песенной темы (ремарка Шопена: *languido* — с томлением), сопровождаемой скупым аккордовым аккомпанементом (звуки лютии?):

Lento

Первую тему сменяют печальные звуки хора, которые переходят в своеобразные «восклицания», чередующиеся с отголосками хора:

Lento

¹ Л. Мазель. О мелодии, стр. 231.



Не будем пытаться найти конкретное программное значение этой музыки. Но если действительно первая тема — образ Офелии, то можно допустить, что скорбно-сосредоточенный хорал и монолог на фоне его отзвуков так или иначе связаны со смертью Офелии.

В ноктюрне *g-moll* (op. 15) Шопен отступает от трехчастной формы, в которой написаны почти все его ноктюрны: за хоральным эпизодом не следует естественно ожидаемая реприза первой, песенной темы. Редко встречающаяся сложная двухчастная форма ноктюрна, видимо, вытекает из программного замысла Шопена. Вероятно, с программным содержанием (и, конечно, с общим характером музыки) связана и строгая, даже суровая простота гармонического и фортепьянного стиля ноктюрна *g-moll*.

Высокой драматической насыщенностью выделяется ноктюрн *c-moll* (op. 48 № 1). Сочетание трагизма и героики с патетической лирикой, рельефность и контрастность музыкальных образов, динамичность развития — все это сближает ноктюрн *c-moll* с балладами, хотя он и уступает им по масштабам.

Нельзя не отметить той роли, которая отведена в *c-moll*'ном ноктюрне маршевости.

В первой части звучит выразительная, речитативного склада мелодия. Строгое размеренное сопровождение с гулкими октавными басами вносит в этот скорбный лирический монолог оттенок суровой торжественности и заставляет вспомнить о жанре траурного марша:

164 Lento

mezza voce

The musical score for measures 164-168 consists of two systems. The first system shows a vocal line in G major (one flat) with a 'mezza voce' marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in G major, marked with asterisks. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

В средней части, как и в g-moll'ных ноктюрнах, — величавые, плавные хоральные аккорды. Но хоральность динамизирована здесь четкой маршевой ритмикой; сдержанная мягкость (*sotto voce e sostenuto* — помечает Шопен) первых тактов таит пока еще не раскрывающуюся в полной мере энергию:

Poco più lento

165

sotto voce e sostenuto

The musical score for measures 165-170 consists of two systems. The first system shows a piano accompaniment in G major with a 'Poco più lento' marking and 'sotto voce e sostenuto' dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in G major, marked with asterisks. The second system continues the piano accompaniment and vocal line.

Постепенно накапливаясь, эта энергия «прорывается» бурными потоками октав, сплетающихся с величественно-торжественными и теперь уже не сдержанно-мягкими, а мощными аккордами *марша-хорала*:

166

f sempr ff

rit.

accel.

f p

dim.

Триольное октавное движение непосредственно вливается в репризу:

167

pp

Doppio movimento

agitato

Репризы в Chopin's nocturnes, как правило, повторяют первую часть без существенных изменений¹. В репризе с-moll'

¹ В ноктюрне f-moll (op. 55 № 1) реприза варьирует первую тему, заменяя кантилену фигурациями; однако сохраняется тот же, что и в первой части, спокойный, светло-лирический характер музыки.

ного ноктюрна (так же, как в баркарале, как в балладе *As-dur*) первая тема радикально трансформирована. Вместо сдержанной скорби первой части — нарастающее волнение, тревога, которые приводят к патетической коде. Постепенно музыка замирает, и пьеса заканчивается печальным вопросом.

Все три части ноктюрна *c-moll* контрастны, а во второй и третьей частях мы видим интенсивное драматическое развитие исходного образа. Динамичность и драматизм *c-moll*'ного ноктюрна ставят его на особое место среди других шопеновских пьес этого жанра.

К ноктюрнам примыкает одно из самых оригинальных сочинений Шопена — колыбельная, о которой уже упоминалось в главе «Основные черты творческого стиля» (см. пример 4). Колыбельная — полная противоположность мятежному *c-moll*'ному ноктюрну. Варьируя песенную мелодию в красочных фигурациях (на фоне оstinатного сопровождения), Шопен сохраняет неизменный безоблачно-спокойный характер музыки. Это не столько колыбельная песня, сколько поэтический рассказ о волшебных снах ребенка.

*

Четыре экспромта Шопена написаны им в зрелые творческие годы (самый ранний из шопеновских экспромтов, фантазия-экспромт, создан приблизительно в одно время с такими гениальными произведениями, как ноктюрн *Des-dur* и полонез *es-moll*). Название данного жанра — *экспромт* — не указывает сколько-нибудь определенно на характер музыки. Введено это название Шубертом, экспромты которого представляют собой некрупные произведения различного содержания (с преобладанием лирических настроений). И в экспромтах Шопена нет столь четких жанровых признаков, как в его ноктюрнах, балладах или скерцо.

Второй экспромт (*Fis-dur* op. 36), о котором подробно говорилось в главе «Основные черты творческого стиля», одними своими сторонами (программность, картинность, повествовательность, героика) близок к балладам, другими (песенность, лирическая насыщенность, тонкое изящество фортепьянного письма) — к ноктюрнам. В остальных экспромтах труднее установить связи с другими жанрами. Это трехчастные пьесы, в которых оживленные крайние части контрастируют с песенными, лирическими центральными эпизодами.

Фантазия-экспромт (*cis-moll* op. 66) — одно из произведений, опубликованных после смерти Шопена Ю. Фонтаной. Яхимецкий предполагает, что Шопен не издал фантазию-экспромт потому, что первая тема этой пьесы имеет некоторое сходство с первой темой *Es-dur*'ного экспромта Мошелеса. Шопеновская тема намного богаче темы Мошелеса, сходство между ними чи-

сто внешнее; однако можно допустить, что Шопен не хотел дать повода к разговорам о заимствовании и именно поэтому воздержался от обнародования фантазии-экспромта.

Порывистая, стремительная первая часть фантазии-экспромта (*Allegro agitato*) по фактуре — род пальцевого этюда. Средняя часть (*Moderato cantabile*) — одна из лучших у Шопена страниц светлой песенной лирики. По общему характеру музыки (а кое-где и по интонациям) она вызывает в памяти первую часть *Des-dur'*ной прелюдии. Тема *Moderato cantabile* даже среди шопеновских кантилен выделяется выразительностью, пластичностью, непринужденностью мелодического развития:

108 *Largo*

pesante *poco dim.*

Moderato cantabile
sotto voce

В репризе еще больше стремительности и взволнованности, чем в первой части, но постепенно волнение стихает, и в конце коды еще раз звучит спокойная, певучая тема средней части.

Несколько иные настроения — в первом (хронологически — втором) экспромте (*As-dur* op. 29). И в этом экспромте первая часть идет в быстром темпе (*Allegro assai, quasi presto*). Но здесь нет пламенной порывистости фантазии-экспромта; это грациозная, полная радости жизни музыка; изящный мелодический рисунок шопеновской темы легко улавливается даже в быстром движении:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system has a treble clef and a bass clef. The first system includes a 'p' dynamic marking and a 'legato' instruction. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro assai, quasi Presto'. The score features flowing melodic lines in both hands, with some notes marked with accents and slurs.

В средней части сначала звучит широкая и спокойная песенная мелодия. Из нее вырастает эпизод, который воспринимается как нежное и пылкое признание. Характерно для Шопена развитие мелодического образа, с переходами от кантилены к декламации и к орнаментальному варьированию.

Третий и последний экспромт (*Ces-dur* op. 51) — «ровесник» баллады *f-moll* и имеет с ней немало общего. Это общее — чрезвычайное изящество (даже некоторая изысканность) фортепьянного стиля, смена мягких поэтических образов, светлых лирических настроений. Впрочем, бурных порывов, драматических страниц, которыми увлекает баллада, в *Ces-dur*'ном экспромте нет.

*

Вальс не занял в творчестве Шопена столь важного места, как жанры, выросшие из польских танцевальных форм, — полонезы и мазурки. Но и к вальсу Шопен обращался на протяжении всего творческого пути. Первые его опыты в жанре вальса относятся к 1826—1827 годам (эти полудетские пьесы много лет оставались неизвестными и в собрания сочинений Шопена обычно не включаются). Три вальса op. 64 написаны в 1846—1847 годах и входят в число самых последних произведений их автора.

Вальсы Шопена естественно разделить на две группы. Первую составляют блестящие виртуозные концертные пьесы, прототипом которых можно считать, до известной степени, «Приглашение к танцу» Вебера. Если сравнить «Приглашение к танцу» и первый из опубликованных при жизни автора шопеновских вальсов — «Большой блестящий вальс» (*Es-dur* op. 18), то нетрудно обнаружить в них черты сходства. Это «брильянт-

ное» фортепьянное письмо, приподнятый тон музыки, несколько «сюитная» структура¹.

«Приглашение к танцу», как видно уже из названия веберовской пьесы, — не столько танцевальная музыка, сколько картина бала. И Es-dur'ный вальс Шопена переносит слушателя в праздничную бальную атмосферу. Но в Es-dur'ном вальсе мы встречаем характерные для Шопена особенности. Из польских народных танцев пришли неожиданные, вносящие метрическую остроту акценты на слабых долях такта (такие акценты встречаются и в других шопеновских вальсах). И в отдельных деталях фортепьянной фактуры сказался творческий почерк Шопена.

Еще больше шопеновского в вальсе e-moll, который написан в Варшаве, годом раньше Es-dur'ного. Это юношеское сочинение, самим Шопеном не опубликованное, появилось в печати через два десятилетия после смерти автора и быстро завоевало вполне заслуженную популярность. По изяществу фортепьянного стиля, по мелодичности основных тем вальс e-moll может быть поставлен рядом с написанными приблизительно в то же время концертами.

Лучшие у Шопена виртуозные концертные вальсы — «Блестящий вальс» As-dur op. 34 № 1, «Блестящий вальс» F-dur op. 34 № 3 и «Блестящий вальс» As-dur op. 42. Это произведения вполне самобытного шопеновского стиля, произведения зрелого мастера. Они заслуживают своего названия блестящих вальсов. При господстве «брильянтной» пальцевой техники Шопен достигает в них ярких тематических и фактурных контрастов.

Главная тема вальса F-dur — род фортепьянного этюда в форме вальса. С первых же тактов приковывает слух своеобразный «метрический контрапункт» — сплетение двудольного метра в мелодических фигурациях правой руки с трехдольным размером в типично вальсовом аккордовом аккомпанементе (так называемые перекрестные ударения):



Вальс F-dur принадлежит к числу тех «блестящих» шопеновских вальсов, в которых господствует (хотя и не с такой пол-

¹ В структуре некоторых шопеновских вальсов заметна «сюитность», идущая от бытовых, танцевальных вальсов. Однако эта «сюитность» всегда преодолевается репризой, а также интонационными связями.

ной, как в этюдах) определенная виртуозно-техническая «формула». Однако в большинстве виртуозных вальсов Шопен применяет разнообразную фактуру. Напомним вальс *As-dur* op. 34 № 1. В следующем фрагменте этого вальса мы видим смену аккордов и октав, стремительных гамм и изящных пассажей:

171 *Vivace*

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Vivace*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf*, *p*, and *ff*. There are also asterisks (*) and vertical lines indicating specific chord changes or octaves. The notation shows a mix of chords, octaves, and melodic passages in both hands.



Для всех зрелых виртуозных вальсов Шопена характерно сочетание эффектного фортепьянного письма с мелодическим богатством. В этом отношении особенно показателен вальс *As-dur* ор. 42, в котором звучит одна из чудеснейших шопеновских кантилен; ее непринужденное плавное течение контрастно подчеркивается упругой ритмичностью сопровождения:

.72 *sostenuto*

В некоторых из «блестящих» вальсов бравурная эффектность уступает место филигранному изяществу фортепьянного письма. Напомним популярнейший вальс *Des-dur* (ор. 64 № 1), а также колоритный вальс *Ges-dur* (ор. 70 № 1) с «фейерверком» взлетающих фигураций. По существу в одном ряду с этими вальсами стоит и вальс *e-moll*, о котором уже шла речь.

Вторая группа шопеновских вальсов — небольшие фортепьянные поэмы, с разнородными лирическими образами, с напевной мелодикой и, в отличие от виртуозных вальсов, с очень

скромной фортепьянной фактурой. Эти технически несложные пьесы написаны, видимо, с расчетом не только на концертное исполнение (как почти все сочинения Шопена), но и на домашнее музицирование. Только в этом их родство с бытовым венским вальсом. По стилю же лирические вальсы Шопена безусловно самобытны.

Уже среди юношеских сочинений Шопена, опубликованных после смерти автора, мы встречаем лирические вальсы с ясно определенным самостоятельным стилем; как и в лирических мазурках, танцевальность оттеснена в этих вальсах на второй план поэтическим замыслом. И любители, и учащиеся, и профессиональные пианисты одинаково охотно играют написанный девятнадцатилетним Шопеном грациозно-меланхолический вальс *h-moll* (ор. 69 № 2). Менее известен созданный одновременно с *h-moll* поэтический, женственно мягкий вальс *Des-dur* (ор. 70 № 3). Из писем Шопена мы знаем, что этот вальс — одна из пьес, вдохновленных образом Констанции Гладковской.

Первый из опубликованных самим Шопеном лирических вальсов — *a-moll* (ор. 34 № 2). Почему-то он издан вместе с вальсами *As-dur* и *F-dur* под общим названием «Три блестящих вальса». Вероятно, здесь сыграла роль инициатива издателя. Во всяком случае, с жанром «блестящих» вальсов *a-moll* не имеет ничего общего (сам Шопен, по свидетельству В. Ленца, называл его «Меланхолическим вальсом»).

Дата создания вальса *a-moll* — 1831 год. Это первый год, проведенный Шопеном на чужбине. Вряд ли мы ошибемся, предположив, что вальс *a-moll* создан с мыслью о родине. В нем нет трагизма *a-moll* прелюдии и *h-moll* скерцо. В нем слышится не боль за отчизну, а скорее печаль о покинутом доме и горечь разлуки с близкими людьми. Народные, славянские истоки в этой пьесе яснее, чем в любом другом из шопеновских вальсов. Начальная тема с ее «волыночным» басом (мы встречали их в мазурках — народных сценках), с мерным сопровождением верхних голосов и очень спокойной певучей мелодией среднего голоса — своего рода грустная колыбельная; а вернее — отзвуки тех песен, которые запомнились с детских лет:





Дальше — смена и возвращение лирических образов с общей нежно-элегической окраской.

Рядом с а-молл'ным следует поставить знаменитый *cis-moll'*-ный вальс (ор. 64 № 2). Эта превосходная пьеса страдает от предельной «заигранности». Лишь большим мастерам фортепьянной игры удастся снять с вальса *cis-moll'* исполнительские штампы и показать глубокую поэтичность замечательного творения Шопена. Интересна форма этого вальса — сочетание трехчастности с рондообразностью (каждая часть завершается рефреном; схема вальса *ab—cb—ab*).

Отметим также вальс *As-dur* (ор. 69 № 1), написанный в Дрездене в 1835 году, накануне прощания с Марией Водзиньской. Возможно, что опоэтизированная танцевальность этой пьесы, ее мечтательно-нежные образы воссоздают облик юной Марии.

Нам уже приходилось отмечать проникновение черт некоторых шопеновских жанров в его произведения других жанров («балладность» в драматических ноктюрнах, «этюдность» в концертах, сонатах и других произведениях). И в *As-dur'*ном вальсе ор. 69 легко обнаруживается родство с жанром мазурки. Однако не с мазурками танцевального характера, а с мазурками-поэмами. Родство с такими мазурками в *As-dur'*ном вальсе сказывается и в прихотливой мелодике с очень свободной, даже капризной ритмикой, и в акцентировке (перемещение акцента с первой на вторую и третью долю), и в динамике (частые смены *forte* и *piano*). Вальс *As-dur* ор. 69, пожалуй, наиболее польский из вальсов Шопена. Возможно, это связано с тем, что вальс написан для Марии Водзиньской.

В очень оригинальном вальсе *As-dur* ор. 64 № 3 тоже заметна близость к жанру мазурки. Главная тема близка к некоторым подвижным мазуркам. Вспоминается, например, мазурка *As-dur* ор. 41 № 4 (см. пример 69).

В вальсе *As-dur* (первая тема) — сходное равномерное движение с остановками и акцентами на третьей доле:

Moderato

174

p

simile

А тема срединного эпизода с ее колоритом романтической таинственности, с гулками «колокольными» басами заставляет вспомнить о других жанрах; она могла бы найти место в балладе или «балладном» ноктюрне:

175

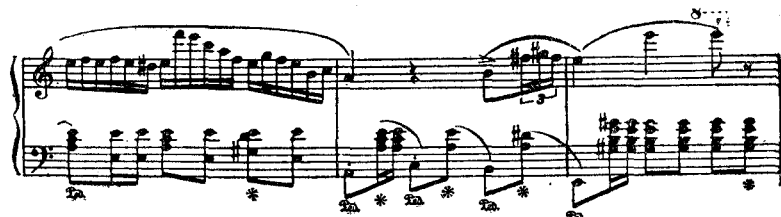
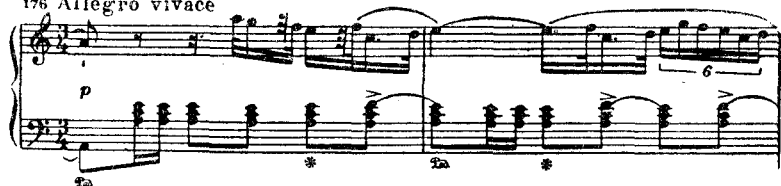
p

sotto voce

Полонезами, мазурками и вальсами в сущности исчерпываются в фортепьянном творчестве Шопена жанры, выросшие из народных танцевальных форм. Правда, в ранней юности он написал экосезы (изданы Ю. Фонтаной под опусом 72) и контрданс (издан в 1934 году), а в зрелые годы тарантеллу (ор. 43) и болеро (ор. 19). Но эти пьесы не принадлежат к лучшим шопеновским произведениям. Наиболее известная из названных пьес — тарантелла, хотя сам Шопен не был ею доволен.

Очень редко исполняемое болеро интересно тем, что Шопен, поставив перед собой задачу написать сочинение в жанре испанского народного танца, по существу написал произведение, связанное с польским танцем. Пьесе Шопена скорее можно назвать полонезом, чем болеро. Только в интродукции достаточно ясно ощутимы испанские народные ритмы и интонации. А основная тема болеро и по ритму, и по фактуре — типичный «бриллиантовый» полонез:

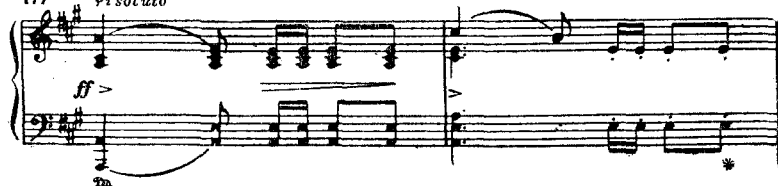
176 Allegro vivace



Вторая, мажорная тема — эмбрион главной темы прославленного полонеза A-dur (см. пример 57). Совпадает даже тональность:

Allegro vivace

177

risoluto

Очевидно, сознавая, что названные танцевальные жанры ему далеки, Шопен больше к ним не обращался.

Известно около двух десятков песен Шопена¹. Из них ни одна не была опубликована при его жизни. Возможно, Шопен не был вполне удовлетворен ими; к тому же, как известно, он не считал себя вокальным композитором.

В творчестве Шопена песни занимают особое место. Руку Шопена можно узнать и в этих произведениях, но они значительно отличаются по стилю от его фортепьянных сочинений.

¹ Фонтана свидетельствует, что Шопен написал значительно больше песен. Однако, несмотря на настойчивые просьбы Фонтаны, Шопен постоянно «откладывал на завтра» запись ряда песен, которые так и остались незаписанными (см. Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 50).

Почти во всех песнях обращает на себя внимание чрезвычайная простота мелодики, гармонического языка и фортепьянной фактуры. Вокальная партия обычно очень несложна, в ней нет ни технических, ни интонационных трудностей. Мы не встретим в песнях столь характерных для Шопена прихотливых фиоритур, сложных ритмов. Гармонии большей части песен незатейливы. Например, в известнейшей песне «Желание» тональный план сводится к чередованию мажора с параллельным минором при очень простых гармониях (преимущественно — сопоставление тоники и доминанты). Замечательный мастер «фортепьянной инструментовки», Шопен любил богатое и разнообразное фортепьянное изложение. В песнях же он ограничивается нарочито несложным аккомпанементом. Это либо простейшее аккордовое сопровождение, либо столь же элементарные фигурации, весьма мало сходные с богатыми и оригинальными фигурациями в ноктюрнах, этюдах, прелюдиях и других фортепьянных пьесах.

В качестве примеров характерного для шопеновских песен стиля приведем фрагменты песен «Желание» и «Весна» (обе на слова С. Витвицкого). Они относятся к разным периодам творчества Шопена, но существенных стилевых различий между ними нет:

178 *Allegro ma non troppo* „Желание“

(mp)

Ес - ли бы вне - бе солнышком я ста - ла

а бы, лю - би - мый мой, лишьте-бе си - я - ла

178a *Andantino*
p e semplice

Луг блестят ро - со - ю; ру - че - ёк стру - ит - ся

„Весна“

p e semplice
sempre legato

Простота вокального и фортепьянного изложения, а также гармонического языка шопеновских песен дает право сделать вывод, что они написаны с расчетом прежде всего на домашнее музицирование, а не на эстрадное исполнение. В этом убеждает и структура песен: почти все они состоят из нескольких небольших куплетов, которые перемежаются несложными фортепьянными ритурнелями.

Шопен писал свои песни исключительно на слова польских поэтов (С. Витвицкого, Б. Залесского, А. Красиньского, А. Мицкевича, Л. Осиньского, В. Поля). И музыка песен отчетливо национальна. Они связаны и с польским бытовым романсом (на это ясно указывают отмеченные особенности стиля), и с польской народной песней. Народный характер ряда своих песен Шопен подчеркивает подзаголовком: «сельская песня». Народная основа особенно ясна в таких песнях, в которых звучат интонации и ритмы польских танцев. Можно назвать здесь песню «Желание», отрывок из которой только что приводился; можно назвать также не менее популярную песню «Моя любимая» (слова Мицкевича):

179 *Allegretto*

Ра - дость, го - луб - ка в час ве - се - лый встре - чи

неж - но вор - ку - ет, ще - бе - чет про - сто - душ - но,

Такие песни, как «Желание», «Моя любимая», напоминают общим характером лирически-грациозные фортепьянные мазур-

ки Шопена (хотя и много проще их по стилю). Песня же «Гулянка» с ее твердыми ритмами, резкими акцентами вызывает в памяти энергичные танцевальные шопеновские мазурки:

180 *Vivace*
frisoluto

Эй, мо-лод - ка, эй, кра-сот - ка, лей, хоть я и
чьин! Лей в ста-ка - ны мёд свой пья - ный, лей хоть на каф-
тан! Лей в ста-ка - ны мёд свой пья-ный, лей хоть на каф - тан!

В тетради шопеновских песен есть и поэтические лирические романсы («Весна», «Вестница», «Моя любимая»), и маленькие драматические поэмы («Прочь с глаз», «Две смерти», «Жених»). Особое место занимают песни «Меланхолия» (слова Залесского), «Мелодия» (слова Красиньского) и «Песнь скорби» (слова Поля). Они значительно отличаются от остальных песен и глубиной поэтического замысла, и характером музыки. Мелодика и форма их более свободны, чем в остальных песнях, гармонии богаче.

«Песнь скорби»¹, написанная через пять лет после разгрома восстания 1830—1831 годов, — род баллады, в которой поэт и композитор вспоминают о героической борьбе и жертвах польского народа. «Песнь скорби» открывается вступлением в ритме мазурки. Шопен с необычайным многообразием трактовал жанр этого народного танца. Но только в «Песне скорби» ритм и интонации мазурки звучат с величавой и печальной торжественностью похоронного марша:

181 *Moderato*

¹ Некоторыми исследователями оспаривается принадлежность этой песни Шопену.

Вокальный стиль «Песни скорби» очень свободный. Напевные мелодии сменяются речитативами. Но на протяжении всего произведения выдерживается тон трагически-сурового повествования. Мыслью о грядущем возрождении Польши заканчивается «Песнь скорби»:

182

Ах! Когда, когда же ми-нут злы-е го-ды,
И на-род вос-при-имет, час про-быт сво-бо-ды!

Чувством глубокого одиночества и тоски по родине проникнуты написанные в последние годы жизни Шопена «Меланхолия» и «Мелодия». Особенно замечательна «Мелодия». Создавая это произведение, Шопен, очевидно, понимал, что ему уже не суждено увидеть родину. Потому с такой тоской, с душевной болью звучит кульминационная фраза песни. Партия фортепьяно сведена здесь к минимуму, к очень скупой аккордовой поддержке полуречитативной глубоко выразительной мелодии. Но тем сильнее впечатляет острый трагический диссонанс, предшествующий фермате:

183 Andante

Но тех про-сто-ров взор их не у-ви-дит,
Ж ро-ди-не нет из-гна-ни-квм воз-вра-та

И по-за-бы-ты бу-дут их мо-ги-лы, по-за-бы-ты их мо-ги-лы,

Рассматривая тетрадь песен Шопена в целом, приходится признать, что она уступает по художественным достоинствам его произведениям других жанров. Но лучшие песни заслуженно считаются ценным и самобытным вкладом Шопена в романсную литературу.





ЭТЮДЫ И ПРЕЛЮДИИ

История фортепянного этюда — интересная и малоосвещенная проблема. Настоящий очерк, конечно, — не место для широкой постановки этой проблемы. Но несколько слов о специфике и развитии данного жанра сказать мы должны, иначе не будет вполне ясно значение этюдов Шопена в истории фортепянной литературы.

Родоначальником фортепянного этюда считается знаменитый пианист и в свое время популярный фортепянный композитор Муцио Клементи. Он поставил перед собой задачу — написать ряд пьес, изучение которых должно привести молодого пианиста к овладению пианистической техникой, мастерством фортепянной игры. Отсюда и название цикла клементиевских этюдов: «Gradus ad Parnassum» («Путь к Парнасу»). Вслед за Клементи этюды писали и другие пианисты-композиторы. Однако по существу фортепянные пьесы этюдного жанра создавались и до Клементи.

Если обратиться к фортепянной музыке, звучащей на современной эстраде, то наиболее ранними по времени создания пьесами этюдного жанра следует признать прелюдии Баха из его знаменитого сборника «Хорошо темперированный клавир». В таких прелюдиях, как C-dur'ная, c-moll'ная, D-dur'ная, d-moll'ная, G-dur'ная (из первой части баховского сборника), мы видим очень определенную техническую, «этюдную» основу. Тот же характер имеют и многие другие из сорока восьми прелюдий «Хорошо темперированного клавира». Недаром Ф. Бузони считал работу над «Хорошо темперированным клавиром» чрезвычайно важной для развития не только художественного вкуса музыканта, но и техники пианиста.

К фортепянным прелюдиям примыкают и некоторые хоральные прелюдии Баха. Напомним широко известную (главным образом в фортепянной транскрипции Бузони) прелюдию G-dur.

В виртуозных прелюдиях Баха четко выраженная техническая основа всегда сочетается с высокими художественными до-

стоинствами. Иную картину мы видим в этюдах первых десятилетий прошлого века. Правда, можно найти превосходные произведения этюдного жанра (или близкие к нему) и у Шуберта (экспромт Es-dur), и у Вебера (финал C-dur'ной сонаты, известный под наименованием «Perpetuum mobile»), и у Мендельсона (этюд a-moll). Но таких высокоценных произведений немного, и они тонут в массе этюдов, написанных композиторами-виртуозами.

Было бы несправедливым дать безоговорочно отрицательную оценку всем бесчисленным этюдам композиторов-пианистов. В лучших этюдах таких мастеров фортепьянной игры, как Крамер, Клементи, Кessler, Мошелес, Гуммель, Шимановская, мы видим поиски новых для своего времени пианистических средств, стремление обогатить фортепьянный стиль¹. Показательно, что этюды названных композиторов входили в концертный пианистический репертуар. Даже Лист включал в свои программы этюды Кesslerа и Мошелеса. И все же блестящая пианистичность, порой удачные фактурные находки, а также бесспорная педагогическая ценность не искупали в этюдах такого рода малозначительности содержания.

Трудную задачу — превратить фортепьянный этюд из блестящей технической пьесы, из виртуозной безделушки в подлинно художественное произведение — выполнили два композитора: Шопен и Лист. Пути, которыми они шли к общей цели, принципиально различны. Но, думается, и путь Листа и путь Шопена в равной мере себя оправдали.

Каким путем шел Лист? Для этюдов, написанных композиторами-виртуозами, характерно очень определенное «техническое задание»; и в связи с этим — строго выдержанная фактурная формула. Именно этот, специфически «этюдный» принцип фортепьянного изложения Лист решительно отвергает. Правда, он не отказывается в своих этюдах от исходной технической формулы, но она не остается обычно неизменной. Лист трансформирует, развивает ее, часто противопоставляет ей другие, весьма разнородные фактурные формулы.

Совершенно по-иному разрешает проблему этюдного жанра Шопен. С чрезвычайной последовательностью он выдерживает на протяжении почти каждого из своих этюдов определенную техническую формулу — напомним хотя бы упоминавшийся уже этюд As-dur (см. пример 39). Некоторые этюды Шопена выглядят узко техническими не только по сравнению с листовскими этюдами, но и в сравнении со многими этюдами композиторов виртуозного направления.

Один из наиболее «выдержанных», в смысле фактурного

¹ Мы не говорим здесь об этюдах, рассчитанных исключительно на педагогическую практику, на развитие основ пианистической техники («Школа беглости» Черни и т. п.).

единства, этюдов Листа — «Блуждающие огни» (из тетради «Двенадцать этюдов трансцендентного исполнения»). С чисто пианистической, технической стороны — это этюд прежде всего «на двойные ноты». На протяжении почти всей пьесы звучат в том или ином виде двойные ноты. Приведем отрывок из «Блуждающих огней»:

Allegretto

194

vif

espressivo, appassionato

scherzando

p



Нельзя не восхищаться неистощимой фантазией Листа, той изобретательностью, — в лучшем значении этого понятия, — с какой он находит новые и новые варианты простой как будто технической идеи. Следует обратить внимание и на то, что в приведенных фрагментах (как и во всем этюде) Лист не ограничивается двойными нотами, а противопоставляет им другие фактурные формулы.

Сравним с листовским этюдом концертный этюд Тальберга *H-dur* (из тетради «Двенадцать этюдов для фортепьяно» *op.* 26):

Allegro moderato

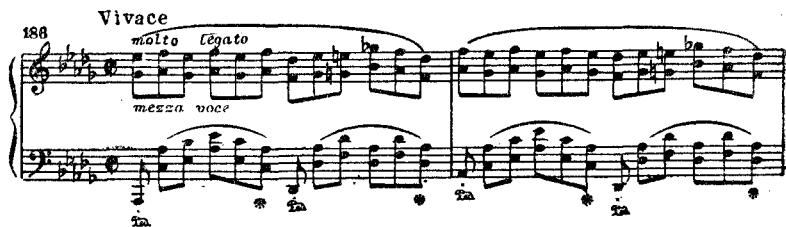
185

И у Тальберга главное «техническое задание» — двойные ноты¹. В известной мере и Тальберг стремится к разнообразию фортепьянной фактуры, хотя далеко не достигает листовского богатства фортепьянного письма. Нужно отметить также, что Тальберг гораздо строже, чем Лист, выдерживает техническую,

¹ Как и в «Блуждающих огнях» Листа, так и в этюде Тальберга двойные ноты — не единственная техническая задача, поставленная авторами перед исполнителем. Этюд Тальберга представляет собой прекрасное упражнение «на растяжение», а также весьма полезен для выработки умения вести мелодию в среднем голосе. Технические задачи, поставленные Листом перед исполнителем «Блуждающих огней», неизмеримо богаче и сложнее.

собственно этюдную основу: во всей его пьесе нет ни одного такта, в котором не звучали бы двойные ноты.

Обратимся теперь к одному из шопеновских этюдов двойными нотами — к этюду Des-dur (op. 25 № 8):



В «Блуждающих огнях» фактура при господстве основной технической идеи чрезвычайно разнообразна. Наоборот, в шопеновском этюде мы видим строго выдержанное единство фортепьянного изложения — особенно в правой руке: на протяжении всей пьесы сохраняется неизменное равномерное триольное движение секстами! Кажется, невозможно с большей определенностью выявить техницизм фортепьянного изложения, невозможно проявить большую скупость в выборе фактурных формул. Даже в этюде Тальберга средства инструмента использованы более разносторонне. Но это только «на глаз». По существу этюды Листа и Шопена — на одном полюсе, а этюд Тальберга — на другом. Хотя тальберговский этюд не лишен поэтичности, хотя фортепьянное письмо Тальберга изящно и колоритно (и намного богаче фортепьянного стиля этюдов Крамера или Кесслера), все же в его пьесе на первом плане — красота фортепьянного звучания. В этюдах же Листа и Шопена на первом плане — творческая мысль композитора, яркий, самобытный художественный образ.

Но и с чисто пианистической стороны этюды Шопена неизмеримо богаче, чем этюды композиторов-виртуозов, не исключая и Тальберга. И хотя в каждом шопеновском этюде со строгой последовательностью выдержана, как правило, одна техническая идея — все двадцать семь этюдов Шопена (и этюдного характера прелюдии) охватывают чрезвычайно разносторонние средства новой пианистической техники. Можно сказать, что прелюдии Баха представляют собой своего рода «кодекс» классической клавирной техники первой половины XVIII века. Точно так же этюды (и некоторые прелюдии) Шопена вместе с этюдами Листа представляют собой «кодекс» романтической фортепьянной техники (точнее — пианистического искусства) первой половины XIX столетия. Само собой разумеется, сказанное относится не только к этюдам и прелюдиям, а и к ряду других шопенов-

ских и листовских сочинений. Но именно в этюдах обоих великих мастеров с особой наглядностью выявлены основные черты романтического фортепьянного стиля. Богатство эмоций, стремление к красочности — эти свойства романтической музыки оказали воздействие и на трактовку фортепьяно. В романтической фортепьянной музыке намного шире, по сравнению с фортепьянным стилем классицизма, раскрываются колористические и динамические средства инструмента¹. Отсюда и вытекает то многообразие фортепьянной фактуры, которым поражают сочинения Листа и Шопена.

*

Первая тетрадь шопеновских этюдов, «Двенадцать больших этюдов» ор. 10, посвящена Ф. Листу, в котором Шопен видел замечательного истолкователя своих произведений. Но в этюдах ор. 10 можно предположить и другое, скрытое и весьма своеобразное «посвящение».

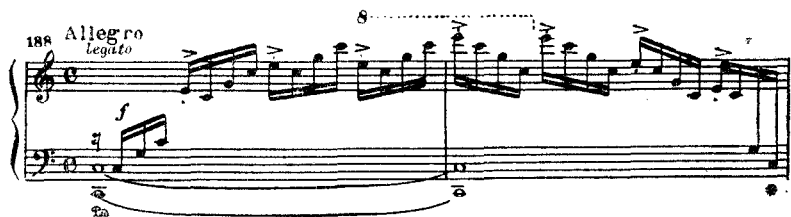
Ю. А. Кремлев справедливо видит в первом, C-dur'ном этюде ор. 10 «великолепный образец усвоения и претворения Шопеном традиций баховской эпохи»². Нетрудно найти и конкретные связи C-dur'ного этюда с баховской музыкой. Вспомним первую, C-dur'ную же прелюдию из первой части «Хорошо темперированного клавира»:

187 Allegro

¹ В этом отношении известную роль, несомненно, сыграла эволюция конструкции фортепьяно. Но столь же несомненно, что работа фортепьянных фабрикантов над обогащением звуковых средств рояля в очень большой мере стимулировалась именно теми требованиями, которые предъявляла к инструменту новая, романтическая фортепьянная музыка.

² Ю. Кремлев. Фр. Шопен, стр. 258.

Сопоставим с ней шопеновский этюд:



Пьесы Баха и Шопена бесспорно близки — и не только по фигурационному рисунку (разбитые трезвучия и септаккорды), но и по простоте, почти хоральной строгости гармоний, по общему светлому, торжественному характеру музыки. Можно ли считать чистой случайностью, что сборники Баха и Шопена открываются пьесами, столь явно сходными и к тому же написанными в одной тональности? Трудно, конечно, утверждать с полной уверенностью, что Шопен в первой пьесе своего сборника сознательно напомнил о столь чтимых им традициях Баха, — но это кажется нам весьма вероятным.

Говоря о возрождении в этюде C-dur баховских традиций, мы не хотим сказать, что он написан «в стиле Баха». Хоральность этюда — не баховская, а шопеновская. Гармонии в этюде Шопена сложнее, острее, чем в прелюдии Баха. Не мог бы принадлежать Баху, писавшему для скромного клавира, и могучий поток арпеджированных фигураций. Такого виртуозного размаха, по верному замечанию Э. Яхимецкого, «не знала фортепьянная литература до Шопена»¹.

Почти все этюды Шопена подчеркнуто «техничны». Показательно, что из двадцати семи этюдов лишь семь-восемь — в умеренном или медленном движении, остальные — действительно этюды, идущие в быстром темпе и обычно имеющие четко выраженную педагогическую задачу.

Следует заметить, что и в медленных этюдах большей частью ясно педагогическое задание. И медленные, и быстрые этюды Шопена представляют собой произведения высокой ценности, с яркими, глубоко оригинальными художественными образами. Вместе с тем едва ли не во всех этюдах (и в большинстве прелюдий) Шопен ставит перед собой цель: способствовать развитию той или иной стороны — не столько фортепьянной техники, сколько *пианистического мастерства*.

Нет возможности в рамках нашего очерка дать достаточно обстоятельные характеристики всех этюдов Шопена, хотя каждый из них по праву вошел в «золотой фонд» пианистического

¹ Z. Jachimecki. Chopin, str. 203.

репертуара. Остановимся более или менее подробно лишь на некоторых, а об остальных упомянем кратко в общем беглом обзоре.

«Хроматический» этюд а-молл (ор. 10 № 2) имеет весьма простую, на первый взгляд, технически-педагогическую задачу: укрепление наиболее слабых четвертого и пятого пальцев (в правой руке). Но когда этот этюд играет первоклассный пианист, кажется, будто лется волшебной красоты серебристая звуковая струя.

Более сложная техническая задача поставлена перед пианистом в этюде As-dur (ор. 10 № 10). Техническая основа этюда — ломаные неполные трезвучия в правой руке, триольные аккордовые фигурации — в левой. Лишь в срединном эпизоде несколько изменяется эта фактура. Оригинальность этюда — смены метра и «штриха» при сохранении, от начала до конца равномерного движения восьмыми. В первом проведении тема исполняется по указаниям Шопена¹ с акцентами на каждой второй восьмой (на каждой сексте); во втором проведении Шопен акцентирует начало каждой триоли, в третьем проведении — снова двудольное движение, но с выделением, как ясно из записи, первой восьмой каждой четверти; наконец, четвертый раз тема — тоже в двудольном движении — исполняется staccato:

Vivace assai

189

f

legatissimo

189a

¹ В многочисленных изданиях этюдов Шопена встречается различная акцентировка As-dur'ного этюда. Мы имеем в виду (и приводим в нотном примере) ту акцентировку, которая дана в польском издании в соответствии с рукописью Шопена (см. Шопен. Полное собрание сочинений. Редакция И. Падеревского, Л. Бронарского, И. Турчинского, т. II. Этюды. Варшава—Краков, 1956, стр. 152).

1896

p
legatissimo

1897

p staccato
cresc.

Эти смены метра, чередование *staccato* и *legato* представляют немалую, но пианистически благодарную и весьма «полезную» трудность для исполнителя.

Бюлов говорит об *As-dur*'ном этюде: «Артист, который сумеет сыграть этот этюд с полной законченностью, имеет право поздравить себя с тем, что поднялся на высшую ступень пианистического Парнаса, так как это, быть может, труднейшее сочинение из всего сборника шопеновских этюдов. Репертуар фортепьянной музыки не знает другого этюда типа *perpetuum mobile*, столь полного гениальности и фантазии»¹. Конечно, Бюлов, отзываясь так об *As-dur*'ном этюде, имел в виду, как главную исполнительскую трудность, не столько техническую основу его (не такую уж сложную), сколько прихотливую акцентировку и разнообразное туше, которым должен владеть пианист. По своему характеру *As-dur*'ный этюд не принадлежит к числу драматических страниц музыки Шопена; это один из многих светлых шопеновских этюдов.

Этюды *cis-moll*, *C-dur* (№ 7) и *F-dur* из тетради *op. 10* близки по типу виртуозности (требуют от исполнителя блестящей пальцевой техники) и господствующему светлому тону музыки. В то же время они очень различны. *F-dur*'ный — полный радости жизни поток сверкающих фигураций. *C-dur*'ный — род энергичной токкаты двойными нотами. Этюд *cis-moll* нельзя считать драматическим, но можно назвать «аппассионатным» за его огненную, порывистую страстность.

Весьма необычное техническое задание поставил перед собой Шопен в этюде *Ges-dur* (*op. 10* № 5), который часто называют «этюдом на черных клавишах». Действительно, партия правой

¹ Цит. по книге: Ferdynand Hoessick. Chopin, t. I, str. 369.

руки строго ограничена черными клавишами рояля! Но даже это ограничение не обедняет музыки Шопена. Этюд полон блеска и вместе с тем привлекает слушателя юмором, простодушным, почти детским весельем.

Об этюде *f*-moll (op. 25 № 2) Шуман писал: «...он полон такой прелести, так мечтателен и тих, словно пение ребенка во сне»¹ (напомним, что этот этюд считается «музыкальным портретом» Марии Водзиньской). И *f*-moll'ный этюд *выглядит* чисто технической пьесой: простое двухголосное изложение; быстрое, равномерное, выдерживаемое на протяжении всего этюда триольное движение типа *regretum mobile*:

190 Presto

Ограничив себя столь скупыми средствами, Шопен достигает впечатления нежнейшей поэтичности. Это впечатление создается и изяществом фактуры, и непрерывным «мелодическим током», который ясно воспринимается даже в темпе *presto*, и богатством модуляций, и своеобразным сочетанием «перебивающихся» триольных ритмов.

Рядом с *f*-moll'ным можно поставить изящный и поэтичный этюд *gis*-moll (op. 25 № 6). Существует предание, что, создавая *gis*-moll'ный этюд, Шопен представлял себе изгнанника поляка, едущего в далекую ссылку по бесконечному санному пути под звуки дорожного колокольчика². Предание это нельзя

¹ Р. Шуман. 12 этюдов для фортепьяно Фридерика Шопена. Op. 25. «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 74—75.

² Некоторые авторы относят это предание к этюду *C*-dur op. 10 № 7. Вряд ли, однако, изложенный замысел возможно связать с *C*-dur'ным этюдом — блестящей жизнерадостной токкатой.

считать вполне достоверным. Во всяком случае, трагического образа изгнанника в этюде нет. Но можно допустить, что однотонный рокот терцовых фигураций действительно навеян звоном дорожных бубенцов. Можно представить себе, слушая этюд *gis-moll*, и спокойный, несколько грустный осенний или зимний пейзаж, и лирические размышления путника:

101. Allegro

С пианистической стороны этюд *gis-moll* заслуживает особого внимания. Поток терцовых фигураций ставит перед исполнителем задачи огромной трудности, преодоление которых под силу только пианисту с первоклассной техникой¹.

У четырех этюдов ор. 25 (№ 3, *F-dur*; № 4, *a-moll*; № 5, *e-moll*; № 9, *Ges-dur*), несомненно, есть общие черты. Это светлый колорит музыки и неуклонно выдерживаемое оживленное движение, основанное — признак негативный — не на пальцевых пассажах. И в этих этюдах мы видим обычное у Шопена богатство, разнообразие фортепьянной фактуры.

¹ О трудностях, встающих перед исполнителем *gis-moll*'ного этюда, говорят настоящие пьески аппликатуры, дающей возможность свободно и плавно сыграть «пальцеломные» терцовые пассажи. Известны аппликатуры таких мастеров фортепьянной игры, как Г. Бюлов, И. Фридман, Л. Годовский, М. Мешковский, А. Корто. В советском издании этюдов Шопена, которое подготовлено Л. Н. Оборным и Я. И. Мильштейном, приводятся различные аппликатуры этюда *gis-moll*.

Ю. Кремлев предполагает, что этюд F-dur «рожден ритмическими образами скачки»¹. Действительно, энергичный ритм этюда может вызвать представление о конском топоте:

192 Allegro

Стоит отметить, что тот же ритм применен Римским-Корсаковым в «Сказании о невидимом граде Китеже», в мотиве татарской конницы. Однако музыка Римского-Корсакова, в соответствии с замыслом композитора, носит явно изобразительный характер, тогда как у Шопена прямой изобразительности нет. Если в его воображении и вставала картина скачущей конницы, то эта картина послужила лишь импульсом к созданию обобщенного художественного образа; так же как и в этюде As-dur op. 25, Шопен избегает здесь детализированной звукописи.

В этюде a-moll перед исполнителем стоит задача — сочетать staccato с legato:

193 Agitato

193a

Этот на первый взгляд несложный этюд удастся далеко не всем пианистам, потому что только при острейшем staccato (Та-

¹ Ю. Кремлев. Фр. Шопен, стр. 285.

не рекомендует исполнять его, «отдергивая руку от клавиши, как будто обжегшись») и очень плавным legato можно достичь задуманного Шопеном своеобразного эффекта.

Этюд *Ges-dur* — один из двух октавных этюдов Шопена. Техническая задача этюда — выработка легкого кистевого октавного staccato. Основной характер пьесы — изящно-грациозный, радостный, пожалуй, «порхающий» (не случайно за *Ges-dur*'ным этюдом укрепилось наименование «Бабочка»); но в нем есть и энергия, волевой напор.

Если рассматривать этюд *Ges-dur* с технической стороны, то он дополняет этюд *h-moll* из той же тетради *op. 25*; но в *Ges-dur*'ном этюде техническая основа — быстрые октавы, *leggiero*, а в *h-moll*'ном — мощные полнозвучные октавы в крайних частях и октавная кантилена — в срединном эпизоде. Таким образом, уделив октавной технике всего два этюда, Шопен дал в этих этюдах образцы основных видов октавной виртуозности, октавного мастерства.

Почти все этюды Шопена не заключают в себе резких контрастов. В каждом этюде — один музыкальный образ. Этот образ получает развитие, в этюдах есть внутренняя динамика; но общий характер пьесы выдерживается обычно от начала и до конца. Лишь в очень немногих этюдах основному музыкальному образу противопоставлен другой — контрастный и по эмоциональному содержанию, и по фортепьянному изложению. Один из этих немногих этюдов — *e-moll*. Общий тон основного образа хорошо определяет шопеновская ремарка: *scherzando e leggiero*. В верхнем голосе звучит обаятельная мелодия, которая могла бы стать широкой кантиленой. Но Шопен предпочитает вести ее в быстром темпе, отказываясь от legato и гармонизуя острыми диссонансами. Музыка приобретает характер легкого, стремительного, изящного и несколько тревожного скерцо:

Vivace
scherzando e leggiero

194

Тревожный колорит крайних частей оттенен спокойствием центрального эпизода. Здесь звучит, в теплом «виолончельном» регистре, неторопливая плавная мелодия на фоне свободно льющихся полнозвучных фигураций:

195 Più lento

The musical score consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked '195 Più lento'. The right-hand staff contains a melodic line with a 'leggero' marking above it and a 'dolce' marking below it. The left-hand staff contains a harmonic accompaniment with a 'sostenuto et cante' marking below it. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece ends with a fermata over a final chord in the right hand.

В пределах общего светлого характера музыки Шопен сумел достичь в этюде e-moll чрезвычайно рельефной контрастности.

При безусловном господстве светлых образов в этюдах Шопена встречаются и образы драматические. Укажем на этюд f-moll (op. 10 № 9) с его бурной взволнованностью, страстной порывистостью, с достигающими речевой выразительности интонациями. Очень характерны шопеновские «диалоги», или романтические «эхо» (встречающиеся и в других его сочинениях), — в виде повторения, в разных регистрах и с различной динамикой, одной и той же фразы:

196 *Allēgro molto agitato*

f *pp*
sempre legato * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

f stretto *pp*
Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

Тетрадь ор. 10 завершается с-молл'ным этюдом, о котором мы уже говорили. При общем бурно-взволнованном, мятежном тоне музыки в этюде с-молл' сменяются различные настроения — героический порыв, острая душевная боль, гневный протест:

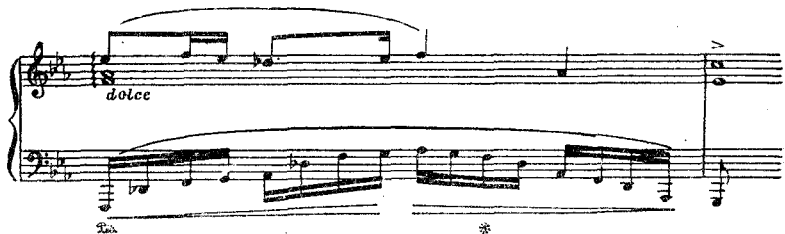
197 *Allēgro con fuoco*

f *f* *p*
Ta *Ta* * *Ta* *

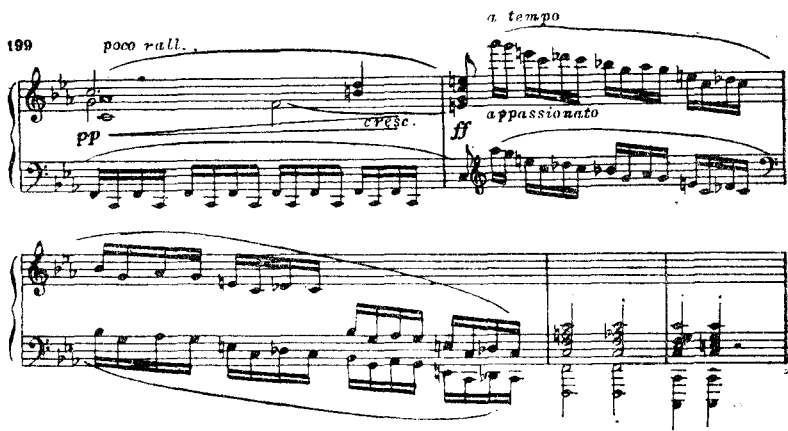
Печально звучит заключение — Шопен оплакивает судьбу родины:

198

pff *espr.* *p* *p*
Ta * *Ta* *



Однако в самых последних тактах возвращаются образы гордой мужественности:



Борьба еще не кончена! — говорит музыка Шопена. — Будущее принадлежит не силам мрака, а силам света! Такое бетховенское понимание трагедийности можно встретить во многих произведениях Шопена.

Глубоким драматизмом, грандиозным виртуозным размахом и крупными масштабами выделяются три последних этюда ор. 25: упомянутый уже h-moll'ный, a-moll'ный и c-moll'ный.

Основной образ h-moll'ного этюда — грозный, поистине сокрушающий натиск двойных октав. Частое у Шопена смещение акцентов подчеркивает взволнованный драматический характер музыки:



Two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass staff with dynamic markings *sf >* repeated. The second system also consists of a treble and bass staff, with a *ff* marking and various accents.

Нежно-мечтательная лирическая мелодия центрального эпизода — одна из самых выразительных шопеновских кантилен:

Musical score for a piano piece, starting at measure 201. The tempo is *Meno mosso*. The score shows a treble and bass staff with the instruction *ben legato dolce* and rhythmic markings *Ta * Ta **.

Название «Зимний вихрь», укрепившееся за этюдом a-moll (op. 25 № 11), удачно подчеркивает стихийную мощь гениального творения Шопена, однако далеко не раскрывает всего богатства его содержания. Лаконичная тема, господствующая в a-moll'ном этюде, в своем основном виде появляется не сразу. В короткой четырехтактной интродукции она звучит сначала как отдаленная призывная фанфара, затем — как суровый хорал:

Musical score for a piano piece, starting at measure 205. The tempo is *Lento*. The score shows a treble and bass staff with the instruction *p tenuto* and dynamic markings *pp* and *rit.*.

И только тогда, когда вступают «вихревые» фигурации правой руки, шопеновская тема как будто сбрасывает с себя чуждый ей наряд и появляется в своем подлинном облике — мрачно-сурового и грозно-торжественного марша (см. пример 20). Именно благодаря этому неожиданному превращению маршеобразная тема а-moll'ного этюда производит особенно сильное впечатление.

В работах о Шопене отмечалось, что в этюде а-moll есть общее с финалом бетховенской *Appassionat'*ы. Это — сочетание стремительного, неукротимого фигурационного движения с волевыми маршевыми интонациями. Общее в более широком смысле — слияние в неразрывном единстве героического и трагического. А. Альшванг говорит, что в *Appassionat'*е «революционное сознание композитора выступает против всех сил угнетения»¹. В значительной мере эти слова могут быть отнесены и к а-moll'ному этюду, который воспринимается как написанная могучей кистью картина титанической борьбы. Создавая эту картину, Шопен с необычайной интенсивностью развивает исходный музыкальный образ. Героические призывы сменяются возгласами отчаяния, волевой порыв — светлыми воспоминаниями. Этюд а-moll выделяется среди других шопеновских этюдов и богатством звуковой палитры.

Пьеса Шопена окрашена в трагические тона; но это *оптимистическая* трагедия, так как музыка убедительно говорит слушателю, что если победа еще не завоевана, то она *будет* завоевана. Трудно сомневаться, что этюд а-moll — одно из тех произведений Шопена, которые связаны с мыслью о борьбе его родины за свободу. В этом убеждает не только общий характер музыки: и в маршеобразной теме, и — особенно — в ее трансформациях слышатся отзвуки польских революционных песен.

Следующий за а-moll'ным этюд с-moll (ор. 25 № 12) создан, как считают некоторые биографы Шопена (в их числе Яхимецкий), под впечатлением тревожных известий из Варшавы, почти одновременно с с-moll'ным этюдом, завершающим серию ор. 10. По другим данным, этот этюд написан позже (Шуман относит его ко второй половине тридцатых годов). Но когда бы ни был создан с-moll'ный этюд, его грозовой тон не оставляет сомнений в его содержании. Этюд с-moll ор. 25 — одно из самых «мятежных» шопеновских произведений. И в этой вдохновенной фортепьянной поэме Шопен говорит о героической борьбе своей родины. Непреодолимая мощь чувствуется в нескончаемом потоке арпеджированных аккордов, в коротких отголосках мужественных напевов:

¹ А. Альшванг. Бетховен. М., 1952, стр. 145.

Molto allegro, con fuoco

203

* ta * ta * ta

* ta * ta * ta

Среди немногих лирических этюдов Шопена прежде всего следует назвать E-дур'ный (op. 10 № 3), es-молл'ный (op. 10 № 6) и cis-молл'ный (op. 25 № 7). Прослушав однажды этюд E-дур в исполнении своего ученика Гутмана, Шопен воскликнул: «О, моя родина!» Эти слова дают ключ к пониманию этюда E-дур. Он тоже создан с мыслью об отчизне; но настроения здесь иные, чем в обоих c-молл'ных и в большом a-молл'ном этюде.

Основной образ этюда E-дур — изумительная по красоте пластическая кантилена. Шопен считал, что лучшей мелодии, чем первая тема E-дур'ного этюда, ему не удалось создать¹. Это задушевная и печальная песня, не украшенная обычными у Шопена «фортепьянными колоратурами». Мелодия первой части этюда чрезвычайно вокальна; даже по диапазону она очень точно «укладывается» в меццо-сопрановый регистр. Народный колорит мелодии подчеркнут простыми гармониями и однотонным «волыночным» басом:

¹ См. Ferdynand Hoesick. Chopin, t. I, str. 367.

Lento ma non troppo

204

Musical score for piano, measures 204-209. The score is in G major and 3/4 time. It features a *p* dynamic and a *legato* marking. The music consists of flowing eighth-note patterns in both hands, with long slurs over the phrases.

Срединный эпизод контрастирует с первой частью (и репризой) взволнованным, бурно-драматическим тоном музыки и типом фортепьянной фактуры. В шопеновских пьесах певучего характера, как мы не раз отмечали, очень часто встречается сочетание вокальности с инструментальностью, причем вокальные интонации обычно переходят в «фортепьянные колоратуры», в изящные пассажи, которые вновь уступают место вокальной кантилене. В E-dur'ном этюде тоже налицо и вокальность и инструментальность, но они не сливаются (как, например, в ряде ноктюрнов), а противопоставляются друг другу. Если в основной теме господствует вокальность, плавная кантилена, то в срединном эпизоде почти безраздельно царит инструментальность; и не в виде легких пассажей, а в виде энергичных аккордов и полнзвучных потоков двойных нот:

205

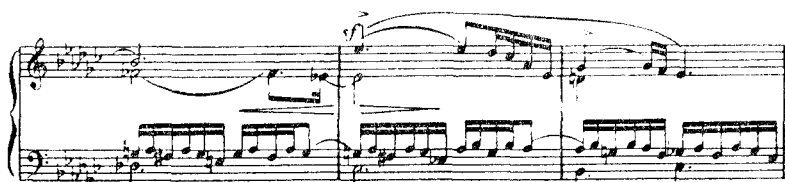
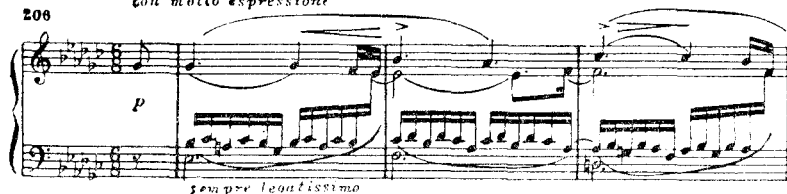
Musical score for piano, measures 205-210. The score continues in G major and 3/4 time. It features a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The music is more rhythmic and accented, with frequent double notes and chords.



Этюд es-moll — романтическая поэма, с глубокой грустью, с душевным волнением, светлыми мечтами и лирическими размышлениями:

Andante
con molto espressione

206



В es-moll'ном этюде очень ясна характерная для Шопена многоэлементность музыкальной ткани. Мелодия воспринимается как задумчивое пение, хотя в ней слышатся и речевые интонации. Хочется отметить, что и здесь, как и в E-dur'ном этюде, мелодия не выходит за пределы меццо-сопранового диапазона. Кантлену сопровождает на протяжении почти всего этюда дополнительная, подголосочная мелодическая линия. Басу Шопен не дает мелодической функции, а ограничивает его роль неторопливым, но весьма выразительным движением при смене гармоний. Очень важно непрерывное движение шестнадцатыми в

среднем голосе (оно и представляет собой наиболее ясно ощущаемый элемент *этиюдности* в пьесе Шопена). Этому однотонному сопровождению придают оттенок беспокойности хроматизмы и частые смены колоритных гармоний.

Если этюд *es-moll* можно назвать лирическим монологом, то этюд *cis-moll* — лирический дуэт. Элегические настроения господствуют и в *cis-moll*'ном этюде, особенно в его первой и третьей частях (см. пример 23). В срединном эпизоде — больше открытости, порыва к свету:

М. С. Неменова-Луц приводит высказывание Скрябина об этом эпизоде. Обращаясь к своей ученице, игравшей *cis-moll*'ный этюд и начавшей среднюю его часть, Скрябин сказал: «А теперь дайте нам почувствовать весь аромат, льющийся в комнату из благоухающего сада»¹.

В этюде *Es-dur* (op. 10 № 11) мягкие арпеджированные аккорды, не то «хрустальные», не то «журчащие», создают обязательную, несколько призрачную звучность («эолова арфа», как и этюд *As-dur* op. 25), но все-таки не могут отвлечь слух от чудесной мечтательной мелодии верхнего голоса.

¹ Цит. по книге: Л. Данилевич. А. Н. Скрябин. М., 1953, стр. 15.

К числу этюдов Шопена медленного движения относятся «Три новых этюда», изданные без обозначения опуса. Они близки и по эмоциональному колориту (светлая задушевная лирика), и по собственно «этюднему» замыслу. Этюды написаны, как указывает в подзаголовке Шопен, для фортепьянной школы (методического пособия — «Méthode des méthodes») Мошелеса и Фетиса.

Педагогическое задание в «Новых этюдах» достаточно ясно. Все три этюда ставят перед пианистом общую задачу: выработать умение вести длительную, широкого дыхания кантилену. Как и в этюдах быстрого движения, Шопен в рассматриваемых этюдах строго ограничивает себя одной технической формулой. В этюде *f-moll* на фоне очень простого по фактуре арпеджированного сопровождения развивается своего рода «бесконечная мелодия» (скорее инструментального, чем вокального типа):

208 Andantino

The image shows a musical score for a piano exercise, numbered 208 and titled 'Andantino'. It consists of three staves. The first staff is in treble clef, and the second and third are in bass clef. The key signature has two flats (F major or D minor). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and triplet markings. A marking 'sempre legato' is placed above the staff, and another '*p*' is below. The second staff continues the melodic line with slurs and triplet markings, and includes a '*f*' dynamic marking and 'ta' markings below. The third staff features a 'cresc.' (crescendo) marking and 'sempre legatissimo' above the staff. The piece concludes with a double bar line and a 'ta' marking below.

Шопен, как и во многих других этюдах, подчеркивает, «обнажает» техническое задание. Мелодия ведется одногласно, ритм предельно упрощен: на протяжении всего этюда сохраняется равномерное триольное движение; цезуры почти отсутствуют. С одной стороны, это как будто облегчает работу пианиста над *f-moll* ным этюдом: задача определена композитором с чрезвы-

чайной четкостью. С другой стороны, именно эта простота задания предъявляет большие требования к искусству исполнителя: только при тонкой интерпретации равномерное и сравнительно медленное движение не произведет впечатления однообразия.

Сходная задача поставлена перед пианистом в этюде *As-dur*:

209 Allegretto

p dolce

poco cresc.

fa * fa * fa * fa * fa * fa *

И здесь равномерное и неторопливое триольное движение (цезуры отсутствуют полностью!). Разница в том, что в правой руке уже не одноголосие, как в *f-moll'*ном этюде, а аккордовая фактура; и пианист должен суметь выразительно «спеть» мелодию, выделяя ее из трехголосных аккордов.

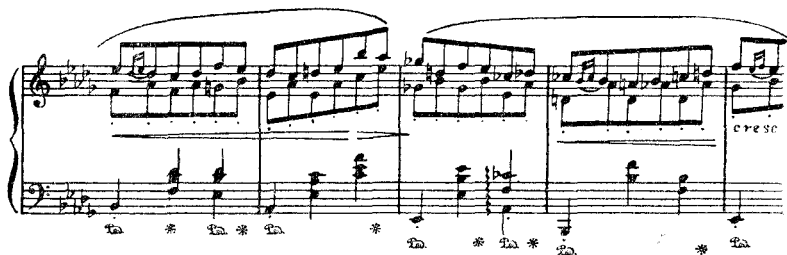
В *Des-dur'*ном этюде задача еще более усложнена. Мелодия и в *Des-dur'*ном этюде идет ровными длительностями (отступления от основного ритма и цезуры немногочисленны). Но мелодию, помимо аккордового аккомпанемента левой руки, сопровождает средний голос. Пианист должен выразительно сыграть мелодию, исполняя одной рукой два голоса; притом один — legato, другой — staccato:

210 Allegretto

dolce

p dolce

fa * fa *



Мы видим, что Шопен очень продуманно, как опытный педагог, помогает пианисту разрешить поставленную перед ним задачу, постепенно и последовательно усложняя ее. И эти столь явно «педагогические» пьесы ничем не уступают по художественным достоинствам другим шопеновским произведениям этюдного жанра.

Как общую черту «Трех новых этюдов» следует отметить их гармоническое богатство. «Новые этюды» написаны несколькими годами позже остальных этюдов; они созданы приблизительно в одно время с *b*-moll'ной сонатой, то есть в период полной творческой зрелости. И это сказалось на гармоническом стиле «Новых этюдов».

Три тетради этюдов Шопена (двенадцать этюдов ор. 10, двенадцать этюдов ор. 25 и «Три новых этюда») не представляют собой циклов, все части которых должны исполняться именно в том порядке, в каком расположил их автор. Но пианисты редко включают в программы отдельные этюды, а обычно группируют эти небольшие пьесы, руководствуясь собственным вкусом, в своего рода «сюиты». И это вполне обосновано, так как в шопеновских этюдах мы видим при яркой контрастности образов глубокое единство стиля и определенность жанра.

*

Прелюдии Шопена, по существу, — совершенно новый музыкальный жанр. Правда, прелюдии писали предшественники и современники Шопена (Шимановская, Мошелес). Но, создавая свои прелюдии, Шопен скорее всего думал о прелюдиях столь любимого им баховского сборника «Хорошо темперированный клавир». Недаром тетрадь шопеновских прелюдий (ор. 28) состоит из двадцати четырех пьес во всех тональностях¹ (кроме этой тетради, Шопен написал еще две прелюдии, не вошедшие в серию ор. 28). Однако есть весьма существенные разли-

¹ Различие лишь в том, что в «Хорошо темперированном клавире» тональности прелюдий и фуг расположены в хроматическом порядке, а тональности прелюдий Шопена следуют по квинтовому кругу, с чередованием параллельных (а не одноименных, как у Баха) мажора и минора (C-dur—a-moll—G-dur—e-moll и т. д.).

чия между Баховскими и шопеновскими прелюдиями. Прежде всего пьесы Шопена не являются «прелюдиями» в буквальном смысле слова, *вступлениями*, это совершенно самостоятельные произведения¹. Нет в них и подражания баховскому стилю, баховскому фортепьянному письму. Только прелюдия *As-dur*, не вошедшая в тетрадь ор. 28, написана под некоторым воздействием «Хорошо темперированного клавира»:



Однако и здесь сходство сказывается больше в типе фигурационного рисунка, чем в общем характере музыки. Показательно все же, что Шопен не опубликовал *As-dur*ную прелюдию, считая ее, вероятно, недостаточно самостоятельной (она обнаружена и издана спустя семьдесят лет после смерти композитора). Остальные прелюдии глубоко самобытны и по содержанию, и по форме; авторство их не может вызвать сомнений. На каждой из них, — говорит Шуман, — «тончайшим бисерным почерком начертано: «Это написал Фридерик Шопен»².

Шуман назвал шопеновские прелюдии «зачатками этюдов», указывая на родство их с этюдами самого Шопена. Так же как и почти во всех этюдах, Шопен создает в каждой прелюдии один художественный образ, без сопоставления его с другими образами (лишь в двух-трех прелюдиях введены контрастные срединные эпизоды). Шуман говорит о зачатках этюдов потому, что шопеновские прелюдии, за немногими исключениями, — гениальные миниатюры; некоторые — предельно краткие (в прелюдии *c-moll* — всего тринадцать тактов), другие не столь сжатые, но все же уступающие по масштабу этюдам и ноктюрнам.

¹ Впрочем, и фортепьянные прелюдии Баха, будучи органично связаны с фугами, в то же время могут рассматриваться как вполне законченные произведения. ПIANИСТЫ иногда играют баховские прелюдии как самостоятельные сочинения, без следующих за ними фуг.

² «Ф. Шопен — в критических статьях Р. Шумана». «Советская музыка», 1935, № 5, стр. 75.

Тетрадь прелюдий замечательна богатством настроений, рельефностью художественных образов, необычайным совершенством, законченностью формы. Лаконизм и глубина мысли дают право назвать их романтическими музыкальными афоризмами. Значительная часть прелюдий (приблизительно половина) имеет четко выраженный технический характер. Это этюды в миниатюре. А некоторые из технических прелюдий и по своим масштабам могли бы занять место в сборнике шопеновских этюдов. Беглый обзор нескольких наиболее ярких «этюдных» прелюдий покажет их многообразие и пианистическое богатство.

В прелюдии G-dur от начала и до конца выдержана строгая диатоника. Гармонии и модуляционный план предельно просты (отклонения лишь в тональности доминанты и субдоминанты). За грани мажора Шопен не выходит. На фоне очень изящных «журчащих» фигураций звучит грациозная, с оттенком танцевальности мелодия:

21: *Vivace*

leggero

Шопен умел создавать образы глубоко трагические, образы захватывающего драматизма. Но мало кто из композиторов умел создавать столь яркие образы света, безмятежной радости. Один из них — прелюдия G-dur.

В совершенно иные тона окрашена прелюдия fis-moll. Здесь — трепет, нарастающая тревога, «шопеновский» порыв, в кульминации — трагическое отчаяние и лишь в заключении — умиротворенность. В противоположность строгой диатонике и гармонической простоте G-dur'ной прелюдии, в прелюдии fis-moll — обильные хроматизмы, быстро сменяющиеся сложные гармонии.

Зато этюдный характер выдержан в прелюдии *fis-moll* даже с большей последовательностью, чем в прелюдии *G-dur*. От первого такта и до заключительных аккордов сохраняется тот же фигурационный рисунок; мелодия, вырастающая из фигураций правой руки, сохраняет неизменный пунктирный ритм (см. пример 18).

Как ни различны прелюдии *G-dur* и *fis-moll*, контраст между прелюдиями *es-moll* и *Es-dur*, пожалуй, еще глубже. Прелюдия *es-moll* и по фактуре (унисонное движение триолями) и по сумрачному тону заставляет вспомнить финал сонаты *b-moll*, хотя в прелюдии нет бурной стремительности финала, а настроение еще мрачнее¹:

213 *Allegro pesante*

¹ Прелюдия *es-moll* во всех изданиях, кроме Оксфордского, имеет авторскую ремарку — *Allegro*. В Оксфордском же издании — другое темповое обозначение: *Largo*. Изменение это внесено в соответствии с поправкой, сделанной Шопеном в нотах, принадлежавших Джейн Стирлинг. На этом основании некоторые музыканты полагают, что прелюдию *es-moll* следует исполнять не в темпе *Allegro*, как ее обычно играют, а в темпе *Largo*.

Думается, что это мнение более чем спорно. Ведь обозначение *Allegro* — вовсе не случайно вкравшаяся ошибка. Ведь и это обозначение принадлежит автору прелюдии: при жизни Шопена прелюдия *es-moll* неоднократно издавалась с ремаркой *Allegro*. Стало быть, определяя темп исполнения *es-moll* прелюдии, нужно сделать выбор между двумя авторскими указаниями. А чтобы сделать правильный выбор, нужно ответить на два вопроса. Первый — что нового вносит в интерпретацию прелюдии ремарка *Largo*? Второй — почему Шопен мог изменить свой взгляд на исполнение прелюдии *es-moll*?

Если мы сыграем прелюдию сначала в темпе *Allegro*, а затем в темпе *Largo*, то увидим, что хотя резкого изменения в характере музыки от исполнения ее в медленном темпе не произошло, она все же зазвучала по-иному. Суровая мрачность, свойственная прелюдии *es-moll*, окрасилась в тона безысходности, безнадежности.

Теперь легко ответить и на второй вопрос. Мы знаем, что последние полтора-два года жизни Шопена — как раз то время, когда сложились его дружеские отношения с Джейн Стирлинг, — были по существу годами медленного умирания великого художника. Творческие силы его были почти

Прелюдия Es-dur принадлежит к числу самых светлых творений Шопена. Мягкие, слегка «звенящие» аккордовые фигурации, очень простого и вместе с тем оригинального рисунка; широкая, плавная и в то же время динамичная мелодия, начинающаяся «взлетом» мажорного трезвучия почти на две октавы; светлые гармонии — все в Es-dur'ной прелюдии рождает ощущение юношеской радости, восторженного порыва, упоения жизнью:

214 *Vivace*
leggiero e legato

mp

cresc

Отметим, что и в прелюдиях es-moll и Es-dur от начала и до конца выдержана однотипная фактура. Поистине поразительно

полностью скованы неизлечимым недугом и тяжелым душевным состоянием. Показательно, что к 1847—1849 годам относятся всего три-четыре мелкие пьесы Шопена. Нет сомнения, что именно под влиянием физической и душевной депрессии Шопен сделал ту поправку, о которой идет речь, — поправку, подчеркивающую элементы пессимизма в es-moll'ной прелюдии.

Нужно поставить еще один вопрос. Как следовало бы играть es-moll'ную прелюдию, если бы Шопен, подобно Баху, не дал никакого темпового обозначения и предоставил исполнителю самому найти верную интерпретацию его пьесы? Иными словами: какое толкование подсказывает исполнителю музыка Шопена? Мы убеждены, что первая авторская ремарка гораздо больше соответствует характеру прелюдии es-moll. Убеждение это основано не только на непосредственном эмоциональном восприятии музыки. В темпе Allegro триольные аккордовые фигурации сливаются в гармонический фон, на котором звучит выразительная мелодия верхнего голоса (скрытая полифония). В темпе Largo на первый план выступает угловатый фигуративный рисунок, который в медленном движении не образует ни плавно льющейся мелодии, ни ясно воспринимаемой смены гармоний. В результате — впечатление разорванности музыкальной мысли.

Конечный итог всего сказанного следующий: прелюдия es-moll должна жить не такой, какой она представилась умирающему Шопену в тяжкие дни его жизни, а такой, какой она была им задумана и создана. Заметим также, что сам Шопен, по воспоминаниям слышавших его, играл прелюдию es-moll в темпе Allegro. «Это было действительно Allegro pesante», — вспоминает один из друзей Шопена, говоря об исполнении им es-moll'ной прелюдии.

уменьше Шопена создавать глубоко впечатляющие художественные образы при строжайшем самоограничении в художественных средствах!

Прелюдия *b*-moll с ее стремительным гаммообразным движением, с острым, полным энергии ритмом баса — воплощение страстного, неукротимого порыва. Поразительно неуклонное эмоциональное нарастание в *b*-moll'ной прелюдии. Начав прелюдию действительно огненным взлетом (*Presto con fuoco*), Шопен не только ни на мгновение не ослабляет этого эмоционального натиска, но от первой до последней ноты усиливает, нагнетает энергию, драматическую насыщенность.

Контраст к *b*-moll'ной — прозрачная, полная изящества прелюдия *F*-dur. По общему пасторальному колориту она близка к прелюдии *G*-dur. Но в *F*-dur'ной больше мягкости, грации, спокойствия.

В литературе о Шопене часто отмечается необычная гармония, завершающая прелюдию *F*-dur:

Moderato

215

Формально, «на глаз», звуки *f — a — c — es* образуют доминантсептаккорд субдоминантовой тональности (*b*). По существу же это, конечно, не так. Появление септимы в данном случае, в живом восприятии шопеновской музыки, не изменило функции господствующего в последних тактах тонического трезвучия, а лишь внесло в него тонкий красочный штрих. Тоническая гармония только «затуманена» неожиданно вторгшейся и быстро затухающей в звучании рояля септимой. Создается впечатление, будто светлый, радостный акварельный пейзаж, нарисованный Шопеном, не вполне безоблачен.

И по характеру, и в известной мере даже по масштабу к этюдному жанру близка прелюдия gis-moll. В этой прелюдии, так же как и в b-moll'ной, — пламенный, «аппассионатный» порыв; и хотя в ней меньше безудержной стремительности, зато больше волевой настойчивости, порой с оттенком угрозы:

216 Presto

Не все прелюдии быстрого движения имеют четко выраженный этюдный характер; иначе говоря, не всегда в них выдерживается (как во всех быстрых этюдах) одна фактура, одна техническая формула. Однако и в этих прелюдиях (d-moll, g-moll, f-moll) легко увидеть элементы этюдности.

Прелюдии d-moll черты этюдности придают выдержанные на всем протяжении грозно-стремительные фигурации сопровождения; на их фоне звучат то взволнованная мелодия, то фейерверки гамм и пальцевых пассажей, то двойные ноты и октавы. Прелюдия d-moll — целая небольшая поэма (об обстоятельствах, в каких она была создана, уже говорилось). Название, с которым прелюдия d-moll часто печатается, — «Молитва во время грозы», — конечно, принадлежит не Шопену и совершенно не соответствует содержанию музыки. Правда, можно говорить о царящей в прелюдии грозовой атмосфере (ее подчеркивают взлеты гамм — как будто прорезающие ночной сумрак вспышки молний); но ничего молитвенного в музыке нет; это скорее пылкая, страстно убеждающая речь, в которой чувствуется дух гордого бетховенского протеста; недаром основная тема сразу вызывает в памяти начало бетховенской *Appassionat'ы*:

217 Allegro appassionato

The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro appassionato'. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system concludes with a sforzando (*sf*) dynamic marking. The score contains various musical notations, including slurs, accents, and asterisks marking specific measures in the bass line.

По мятежному, гордо протестующему духу к прелюдии d-moll близки прелюдии g-moll и f-moll.

Черты этюдности есть и в прелюдии g-moll (это единственная октавная прелюдия Шопена). Прелюдия воспринимается как своего рода горячий «спор» между неумолимым движением октав в левой руке и короткими страстно протестующими аккордовыми возгласами в правой:

218 *Molto agitato*

f

Духом смятения, возмущения, гнева от первой до последней ноты проникнута прелюдия f-moll. У Шопена часто встречаются пассажи с прихотливой мелодической линией, не укладывающейся в строгие рамки метра и ритма. Обычно они, как уже не раз отмечалось, вырастают из кантилены и составляют ее продолжение, развитие. Быстрые фигуры шестнадцатыми и тридцатьвторыми в f-moll'ной прелюдии имеют лишь внешнее сходство с такого рода пассажами. По существу это пылкая, декламационного склада мелодия, взволнованность которой подчеркивают внезапно вторгающиеся резко акцентированные аккорды, октавные восклицания:

219 *Allegro molto agitato*

cresc.

218 *sf* *sempre più cresc.*

219 *f*

220 *sf*

221 *f*

222 *sf*

223 *sf* *sempre più f*

224 *f*

Миниатюрная прелюдия С-дур тоже взволнованна, но это не трагическое, не драматическое, а скорее радостное волнение:

220 *Allegro*

220 *f*

221 *f*

222 *f*

223 *f*

224 *f*

225 *più f*

226 *dim.*

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "meno f" and the second "cresc.". Both systems feature a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, with asterisks placed below the bass line in both systems.

Оригинальна фактура C-dur'ной прелюдии. Здесь нет сплетения разных мелодий; мелодия звучит у «тенора» (нижний голос правой руки). Фигурации «баса» и «альта» имеют, в основном, гармоническое значение; верхний же голос («сопрано») дублирует, точнее, *подхватывает* мелодию «тенора» с небольшим ритмическим изменением. И вот эта *полиритмия* (полимелодики здесь, в сущности, нет) и создает, в основном, приподнято-возбужденный тон музыки. C-dur'ную прелюдию иногда играют, выделяя лишь «партию тенора» и скрадывая «сопрановый» голос. Тогда прелюдия звучит как плавно льющаяся, скорее спокойная, чем взволнованная песня. Но задуманного Шопеном образа не получается, указанная Шопеном в ремарке взволнованность (*Agitato*) исчезает. А достигнута она может быть лишь при соревновании «тенора» с «догоняющим» его «сопрано».

Если из двадцати семи шопеновских этюдов не носят четко выраженного технического характера лишь семь-восемь, то в прелюдиях мы видим иную картину. Из двадцати шести прелюдий около половины не могут быть названы этюдами в миниатюре. Эти одиннадцать-двенадцать пьес чрезвычайно разнородны. Некоторые из них вызывают жанровые аналогии.

Если бы прелюдия B-dur не была столь лаконична, для нее нашлось бы место в тетради ноктюрнов. Сопровождение, как часто бывает в шопеновских ноктюрнах, выдержано в однотипных фигурациях (оригинальное использование столь любимых Шопеном двойных нот):

221 *Cantabile*

dolce

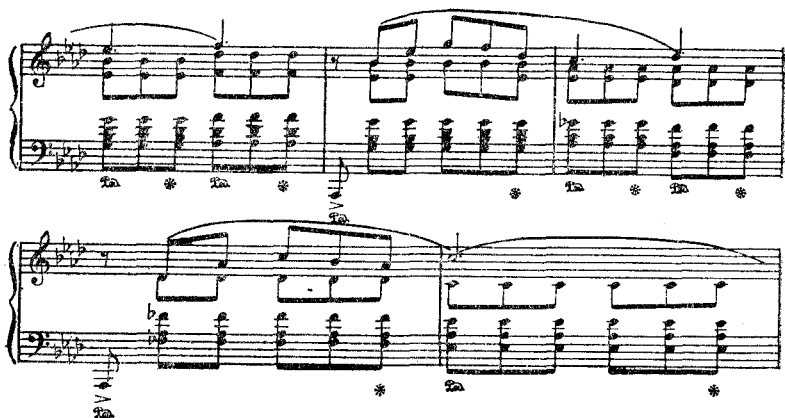
Не совсем обычно развитие этого аккомпанемента. Сначала он оттеняет ясно чувствующееся торжественно-светлое спокойствие кантилены верхнего голоса, затем вступает с ней в борьбу, — тревога нарастает, — и, наконец, вытесняет ее в патетической кульминации, приобретая значение самостоятельного и основного музыкального образа.

Прелюдию с-moll часто называют похоронным маршем. Вернее, это картина погребального шествия; мерные аккорды звучат то величаво-торжественно, то печально. Изящная, грациозная, светло-мечтательная прелюдия А-dur — миниатюрная песенка народного склада в ритме мазурки.

Менее ясны жанровые связи в других лирических прелюдиях. Прелюдию Аs-dur нередко называют ноктюрном, а чаще — серенадой. Второе — вернее. Аs-dur'ная прелюдия — своего рода инструментальный романс. На фоне однотонного аккордового сопровождения, отдаленно напоминающего гитарный серенадный аккомпанемент, звучит безмятежно-спокойная, задушевная мелодия. В срединном эпизоде музыка насыщается иными настроениями. В ней слышится и горячий порыв, и ласковая нежность. Во всей прелюдии мелодия — не речитатив, а кантилена; хочется подставить под нее слова — так очевидна ее вокальная, песенно-романсная природа. Красочный эффект создает органнй пункт в репризе:

222 *Allegretto*

sempre pp



Возможно, что эти мерные «колокольные» удары указывают «место действия» серенады. Вспоминаются «Papillons» Шумана, где в конце пьесы имитируется бой башенных часов¹.

Едва ли не самая популярная из шопеновских прелюдий — *Des-dur*'ная. Именно с ней связывается обычно известный рассказ о прелюдии, созданной Шопеном на острове Майорке под звуки дождя (кроме *Des-dur*'ной, называются, как мы уже говорили, *h-moll*'ная и *fis-moll*'ная). Можно понять, почему именно прелюдия *Des-dur* чаще всего принимается за «прелюдию капель». На протяжении всей пьесы, лишь ненадолго исчезая, упорно повторяется звук *as* (в средней части энгармонически превращающийся в *gis*) — его и считают музыкальным изображением мерно падающих капель.

Мы уже говорили о недостоверности рассказа Жорж Санд. Однако музыка прелюдии дает право предположить наличие конкретной программы. Для разгадки ее данных нет; мы можем говорить лишь о круге образов, воплощенных Шопеном в *Des-dur*'ной прелюдии. Первая часть — одна из светлых шопеновских пасторалей:

¹ В органном пункте прелюдии *As-dur* — одиннадцать «ударов колокола или башенных часов». К. Микули советовал добавлять еще один удар (что, при желании, возможно сделать без существенного нарушения задуманного Шопеном музыкального образа, в пятом такте от конца пьесы). В этом случае «бой часов» будет указывать традиционное время серенад — полночь! Несколько наивный совет Микули показывает, что он воспринимал прелюдию *As-dur* как музыкальную картину. Поскольку приведенный совет исходит от ученика Шопена, не исключено, что и толкование прелюдии *As-dur* как серенады опирается на высказывания ее автора. Но, конечно, самая мысль о двенадцатом, «полночном» ударе Шопену не принадлежит, и рекомендацию Микули художественно оправданной признать трудно.

223 *Sostenuto*

p
sempre legato

Средняя часть переносит слушателя в иную эмоциональную сферу. Слушая эту музыку, легко представить себе романтическую картину таинственного ночного шествия, медленно движущегося под мрачно-торжественные звуки хора:

224 *sempre sostenuto*

sotto voce *poco* *cresc.*

Такого рода образы встречаются и в ноктюрнах, в число которых могла бы войти прелюдия *Des-dur*.

Прелюдия *Fis-dur* — одно из тех шопеновских произведений, в которых ясно ощущаются связи с вокальной музыкой. Кажется, будто издали доносятся звуки хора (один из частых у Шопена музыкальных образов) в исполнении женских голосов. Спокойным «ноктюрновым» аккомпанементом подчеркивается умиротворенно-просветленный тон хора (следует обратить внимание на весьма самостоятельное значение аккомпанемента: это почти «соперник», по выразительности, хорального пения). В срединном эпизоде хоровое пение сменяется пением чистого и нежного женского голоса соло. В краткой репризе сливаются пение хора и сопрано. Вся прелюдия воспринимается как образ созерцательного раздумья и вместе с тем как картина вечерней природы.

Особое место в тетради ор. 28 занимают прелюдии *a-moll*, *e-moll* и *h-moll*. Это своего рода «маленькие трагедии».

Прелюдию e-moll А. Рубинштейн считал одним из самых трагических произведений в музыкальном искусстве. Для выражения своих мыслей Шопен нашел в этой прелюдии лаконичную и простую форму. Безрадостный фон создают однотонные, неторопливые (*sempre molto tenuto*), равномерные аккорды сопровождения. Мрачный колорит придает этому аккордовому фону почти полная его «неподвижность»: смена гармоний осуществляется ниспадающим хроматическим движением в отдельных голосах. В протяжной мелодии — тяжелые вздохи, почти стоны, и только на короткий момент — взрыв отчаяния и протеста:

225 *Largo*
es pr

p

stretto

cresc.

f

dim.

Сходный образ трагических размышлений — в прелюдии a-moll, созданной в 1831 году. В аккомпанементе — безнадежные вздохи. Мелодия воспринимается не как кантилена, а как скорбная, прерываемая долгими паузами надгробная речь:

226 *Lento*
legatissimo

p



Светлее по общему колориту прелюдия h-moll—элегия с «виолончельным» пением в нижнем голосе и мерно падающими «каплями» в верхнем.

От прелюдий op. 28 отличается написанная несколькими годами позже прелюдия cis-moll op. 45. Это не лаконичный афоризм, а довольно значительных масштабов пьеса — лирическая «прелюдирующая» импровизация с очень тонкими красочными гармониями и изящным фортепьянным письмом.

В прелюдиях Шопена мы видим еще большее богатство образов, чем в его этюдах. Пианисты часто играют тетрадь op. 28 целиком, не меняя авторского расположения пьес. Но вполне правы и те пианисты, которые включают в программы несколько прелюдий, группируя их по своему усмотрению. Тетрадь прелюдий, так же как и две тетради этюдов, не представляет собой цикла в обычном смысле слова. Это ряд пьес, объединенных общностью стиля.





ШОПЕН — ПИАНИСТ И ПЕДАГОГ

Шопен был гениальнейшим пианистом, одним из величайших мастеров музыкально-исполнительского искусства. Шопен создал — наряду с Листом — новое направление фортепьянной игры, обогатил ее новым художественным содержанием, новыми, до него неведомыми средствами музыкально-исполнительской выразительности.

Искусство Шопена-пианиста ушло вместе с ним. Механической записи в то время (да и много позже) не существовало, и в характеристике игры великого польского пианиста мы должны опираться главным образом на дошедшие до нас свидетельства его современников¹. Эти свидетельства — в числе их есть высказывания виднейших музыкантов и других деятелей культуры — касаются различных сторон пианистического мастерства Шопена и дают возможность составить достаточно отчетливое представление о его исполнении. Мы уже приводили отзывы об игре Шопена. Дополним их рядом других материалов.

Упомянувшийся нами известный французский критик Э. Легувэ пишет о Шопене: «В нем, в его игре и сочинениях бы-

¹ Выдержки из высказываний об игре Шопена и о его педагогическом методе приводятся в настоящей главе по следующим трудам:

Ф. Лист. Ф. Шопен. М., 1956.

Edouard Ganche. Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1937.

Ferdynand Hoesick. Chopin. Życie i twórczość. Warszawa, 1927.

A. Marmontel. Les pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons. Paris, 1878.

W. Lenz. Die grossen Pianoforte-Virtuoson unserer Zeit. Berlin, 1872.

J. Hipkins. How Chopin played. London, 1937.

Я. Клечинский. Как исполнять Шопена. СПб., 1901.

A. Cortot. Aspects de Chopin. Paris, 1949.

«La Revue musicale», Dec. 1931.

Г. Гейне. Полное собрание сочинений, т. 9. М—Л., 1936.

R. Koczalski. Chopin. Quatre conférences analytiques. Paris, [1910].

F. Niecks. Fr. Chopin als Mensch und als Musiker. Leipzig, 1890.

ла такая согласованность, что их невозможно было воспринимать раздельно; это были как бы различные черты одного лица». Лакоичное замечание Легувэ говорит нам очень много. Оно говорит о цельности, о единстве творческого облика Шопена-композитора и Шопена-пианиста. Оно дает нам право делать те или иные выводы о стиле игры Шопена, опираясь не только на воспоминания тех, кто его слышал, но и на изучение произведений великого польского музыканта.

Приехав в Париж, Шопен очень скоро завоевал репутацию одного из лучших в Европе мастеров фортепьянной игры. Это неудивительно: из отзывов варшавской и венской печати нам известно, что искусство Шопена-пианиста, так же как и Шопена-композитора, созрело, в значительной мере, до переезда в столицу Франции. Юность Шопена была богата художественными впечатлениями. В Варшаве и во время зарубежных поездок он слышал выдающихся музыкантов-исполнителей. Нет сомнения, что Шопен многое от них воспринял. Он усвоил изящество игры прославленного в ту эпоху Гуммеля. На игре Шопена не могли не сказаться и поэтичность исполнения Марии Шимановской, и виртуозный блеск К. Липиньского, и романтическая смелость Паганини. Конечно, и дружба с великим чешским скрипачом Славиком оставила свой след на игре Шопена. Но никак нельзя считать Шопена чьим-то продолжателем. И в творчестве, и в фортепьянной игре Шопен с юных лет шел своим собственным путем.

«Школа того времени не могла его удовлетворить, — пишет Ю. Фонтана в предисловии к посмертным сочинениям Шопена. — Он смотрел выше и стремился к идеалу, вначале неясному, но который не замедлил выявиться. Испытывая свои силы, он приобрел стиль и туше, так отличающиеся от всего, что ему предшествовало».

В чем же заключалась глубокая оригинальность игры Шопена, каковы характерные особенности его пианистического стиля? Все, слышавшие Шопена, говорят об огромной эмоциональной насыщенности, о высокой поэтичности его игры. «Лишь для тесного круга избранных слушателей, которым он верил, которые действительно хотели его слушать, он способен был приблизиться к фортепьяно, — пишет Берлиоз. — Какие чувства он умел тогда выявлять! В какие пламенные и меланхолические мечты любил он погружать свою душу! [...] Он становился поэтом и пел об оссианической любви героев своей фантазии, об их рыцарских подвигах, о скорби далекой родины, дорогой его Польши, всегда готовой к победе и постоянно побежденной».

«Слушая Шопена, — говорит Гейне, — я полностью забываю о мастерстве его игры и погружаюсь в нежную глубину его музыки, в горестные порождения его творчества, столь же нежные, как и глубокие. Шопен — великий, гениальный композитор, ко-

того надо ставить рядом с Моцартом, Бетховеном и Берлиозом». Мошелеса пленяет в игре Шопена «что-то нежное и энтузиастическое».

Один из английских музыкальных критиков, слышавший Шопена в середине тридцатых годов, писал: «Я присутствовал при исполнении «Илии»¹ под управлением Мендельсона, и я слышал Тальберга с его своеобразной манерой игры; но оба они были такой прозой по сравнению с поэзией Шопена». Тот же критик пишет: «Этот несравненный пианист доставляет больше художественного наслаждения, чем все другие пианисты, выступающие на концертных эстрадах. Одухотворенность его игры так мягка, его нежность так утонченна, его меланхолия так пленительна».

«Как исполнитель, — писал французский критик Кенель, — Шопен имел только одного равного себе — Ф. Листа. Однако он превосходил Листа глубиной чувства и нежностью, мягкостью и изумительной легкостью удара». К этому следует добавить, что Лист, в свою очередь, превосходил Шопена там, где музыка требовала от исполнителя энергии и пианистического блеска.

Не нужно все же думать, что вдохновенной и мягкой поэтичностью, меланхолической лиричностью исчерпывался круг эмоций игры Шопена. Жорж Матиас, один из учеников Шопена, говорит, что в его игре чувствовалась «польская душа, полная силы, с ее рыцарством, героизмом, драматичностью, нежностью, скорбью, тоской по родине, с ее глубокой меланхолией».

Героические образы были не менее близки Шопену-пианисту, чем Шопену-композитору, хотя ему и нелегко было воплощать их в своем исполнении. В. Ленц вспоминает об исполнении Шопеном героической вступительной темы первой части концерта e-moll: «Я никогда не слышал ничего, что бы могло сравниться с первым tutti концерта ми минор, исполненным им одним». «Он бывал полон мощи, — говорит Ж. Матиас, — но это длилось не больше, чем вспышка молнии». По словам К. Миккули, «благородная энергия придавала некоторым эпизодам, в его исполнении, грандиозную мощь, однако без грубости». «Он обладал пламенным воображением, — пишет Ф. Лист, — его чувства достигали неистовой силы, а физическая организация его была слаба и болезненна».

Мошелес, рассказывая об исполнении его четырехручной сонаты совместно с Шопеном, говорит: «В финале мы дали волю пылкому вдохновению. Игра Шопена, полная огня и воодушевления, не ослабевавшего на протяжении всей пьесы, вызвала, как и следовало ожидать, большой подъем у слушателей».

¹ Оратория Мендельсона.

Шопен-пианист умел раскрывать глубоко трагические образы. «Иной раз из-под пальцев Шопена, — говорит Лист, — изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего байроновского Джакомо Фоскари, его отчаяние, когда он, умирая из любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не будучи в силах вынести разлуку с *Venezia la bella*».

Современники отмечают необычайную свободу, непринужденность исполнения Шопена. По словам английского пианиста Хишкинса, «Шопен никогда не играл собственные сочинения дважды одинаково, а изменял исполнение каждый раз, в соответствии с настроением минуты».

При романтическом богатстве пламенных эмоций, Шопен не допускал в своем исполнении преувеличенности чувства. Хишкинс говорит, что на него огромное впечатление производила сдержанность игры Шопена. Любопытен рассказ В. Ленца об исполнении им в присутствии Шопена темы вариаций из бетховенской сонаты *As-dur* (ор. 26). Прослушав Ленца, Шопен сказал: «Сыграно хорошо, но зачем это *декламаторство?*» При всей свободе, непринужденности, даже импровизационности исполнения Шопену совершенно чужда была та «растрепанность», хаотичность, к которой нередко приводит повышенная, но не подчиненная контролю интеллекта и строгого вкуса эмоциональность. Цитированный уже английский критик отмечает, что в игре Шопена «нюансы всегда точно проработаны, вся концепция совершенна и несомненно является результатом тщательной продуманности и безукоризненного вкуса».

Мы уже знаем, что для Шопена одним из важнейших критериев в искусстве — в том числе в фортепьянной игре — была *простота*. Шопен считал, что именно простота — последняя, высшая ступень в развитии художника. Разговаривая со своей ученицей Ф. Штрейхер о концерте Листа, Шопен заметил: «И если кто-нибудь захочет прийти к ней [простоте] сразу, то пусть он и не думает об этом; никогда нельзя начинать с конца. Надо много работать, проделать огромный труд, чтобы достигнуть этой цели. Это нелегко».

Прослушав в Лондоне концерт Бетховена в исполнении Мошелеса, Шопен заметил, что концерт сыгран «вычурно». Иными словами, он отметил, что игре Мошелеса недоставало *простоты*.

Как у каждого великого художника, техника у Шопена стояла на чрезвычайно высоком уровне. Об этом убедительно говорят немногие дошедшие до нас воспоминания современников Шопена. «Вы не можете себе представить техники более совершенной, чем та, которой он владел», — говорит один из слышавших Шопена в его концертах в Англии. Не забудем, что это были последние выступления смертельно больного Шопена,

когда игра его, по отзывам слушателей, порой становилась «едва уловимой».

Музыкальная память и технические данные Шопена были, видимо, поистине феноменальны. Ему не нужно было проводить долгие часы за инструментом. «Ты знаешь, — писал Шопену его отец в начале тридцатых годов, — [...] что механизм игры у тебя взял очень мало времени и что твоя мысль всегда была занята больше, чем пальцы. Если другие проводят за фортепьянной игрой целые дни, то ты редко проводил полный час за игрой чужих сочинений». В. Ленц приводит слова Шопена о подготовке к концертам: «Я закрываюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка. Своих сочинений я не разучиваю».

О характере, об особенностях техники Шопена мы можем судить, конечно, и по его сочинениям. Для технически непринужденного исполнения они требуют, прежде всего, чрезвычайной свободы, независимости пальцев, а также очень свободных, гибких движений руки. Именно эти качества отмечаются и в техническом аппарате Шопена. Руки Шопена были тонкими, необыкновенно гибкими и позволяли ему без усилий исполнять столь характерные для его сочинений растянутые аккорды и широкие арпеджио. С. Хеллер говорил Никсу: «Это было удивительное зрелище — видеть, как его маленькие руки, растянувшись, покрывают треть клавиатуры. [...] Казалось, что Шопен из резины». Игра Шопена отличалась необычайной ровностью удара, он легко и отчетливо преодолевал всевозможные трудности. «Казалось, что пальцы его без костей, — пишет ученица Шопена Перуцци, — многих эффектов он достигал благодаря их эластичности». Впрочем, «октавная» бравурность была Шопену мало свойственна (мы видели, что и в сочинениях своих, не избегая октавного изложения, он пользуется им, в отличие от Листа, с большой умеренностью). Показательно, что октавно-фанфарный эпизод в *As-du'*ном полонезе он играл, не выходя за пределы *piano*, а вступительные октавы в полонезе *fis-moll* исполнял лишь с незначительным динамическим нарастанием. По всей видимости, такое исполнение, не соответствовавшее собственным ремаркам Шопена, объясняется недостатком физических сил.

Если об узко технической стороне фортепьянной игры Шопена сохранилось сравнительно мало высказываний, то о пианистическом мастерстве его в более широком смысле слова, об особенностях его исполнительской манеры говорится во многих мемуарных документах.

Очень большое впечатление производила *колористичность* шопеновского исполнения. А. Мармонтель пишет: «Шопен обладал чудесным искусством владеть звуком, видоизменять его, исключительной собственной манерой касаться клавиш. Он вла-

дел эффектами неуловимой текучести звука; секрет, которым обладал он один».

В известной мере о колористическом богатстве игры Шопена можно судить по ремаркам в его сочинениях. Мы уже отмечали в главах, посвященных обзору различных жанров творчества Шопена, обилие указанных им исполнительских «штрихов». Смена legato и staccato (например, в этюде *As-dur op. 10*), legato и portamento (например, в мазурке *f-moll op. 7 № 3*), разнообразнейшие динамические контрасты (о них подробно говорилось в главе «Полонезы и мазурки») — все это доказывает, что одной из характернейших черт пианистического стиля Шопена было богатство звуковых красок.

Колористичность игры Шопена достигалась и чрезвычайно тонким применением педали. «Никто из пианистов, — говорит Мармонтель, — до него не умел применять с такой гибкостью и искусством педали, чередуя их и используя обе одновременно. Основной недостаток большинства современных виртуозов (Мармонтель писал это в восьмидесятые годы прошлого столетия. — А. С.) — неумеренное применение педали, эффект, утомляющий и раздражающий тонкий слух. Шопен же, напротив, постоянно используя педаль, создавал восхитительные гармонии и мелодические шелесты».

Об исключительно тонкой педализации Шопена говорят и другие его современники-музыканты. «Он достиг высшего мастерства в применении педалей, — пишет Ф. Штрейхер, — и был очень строг к ученикам, злоупотреблявшим педализацией». «Хорошему употреблению педалей надо учиться всю жизнь», — часто повторял Шопен своим ученикам. «Его метод применения педали, — по словам ученика Шопена Жоржа Матиаса, — был подлинным открытием».

Шопен избегал резких звучностей. «Резкий звук был для него невыносим», — говорит Хипкинс. «Его piano так тонко, — пишет Мошелес, — что для достижения должных контрастов ему нет надобности прибегать к мощному forte». Хипкинс говорит о «тончайшем, но всегда отчетливом pianissimo» Шопена.

То искусство, с которым Шопен пользовался едва уловимыми звуковыми нюансами, помогало ему выявить сложную гармоническую ткань его музыки. «Острота некоторых модуляций [Шопена], с которыми я не могу примириться, когда играю сам, — говорит Мошелес, — перестает мне резать слух, когда их исполняют его точеные пальцы, легко скользя по клавишам».

Замечание Мошелеса очень интересно. Первоклассный пианист «старой школы», воспитанный на классической и виртуозной музыке, он не мог, при всем сочувствии к Шопену, найти исполнительский стиль, вполне соответствующий стилю шопеновских произведений. Это показывает, насколько новы и слож-

ны были те задачи, которые поставило перед пианистическим искусством творчество Шопена. Замечание Мошелеса еще раз подтверждает также, что *исполнительский гений* Шопена помог пианистам — его современникам разрешить эти новые и труднейшие задачи.

Нежными, мягкими красками, звуковыми полутонами, тончайшими нюансами отнюдь не исчерпывалась палитра Шопенианиста. «Не чувствовалось у него, — говорит Мошелес, — и отсутствия оркестровых эффектов».

Одна из особенностей игры Шопена, тесно связанная с фортепьянным стилем его сочинений, — идеальное *legato*. Мошелес говорил Гутману, что он «никогда не слышал ничего, подобного шопеновскому *legato*», которое было в равной мере совершенно и в пассажах, и в кантилене. «Его певучее *cantabile* было чудесно», — отмечает Хипкинс. «В пении, в фразировке мелодии, в умении выделить тему, в создании мелодической «линии» он был непревзойден», — говорит Матиас. О том же говорит, со слов Микули, известный пианист Р. Кочальский, ученик Микули и, таким образом, музыкальный «внук» Шопена. «Под его пальцами музыкальная фраза пела, и с такой ясностью, что каждая нота становилась слогом, каждый такт — словом, каждая фраза — мыслью.

Это была речь, лишенная напыщенности, простая и в то же время возвышенная».

О значении, которое придавал Шопен игре *legato*, убедительно говорят и ремарки в его сочинениях. Ремарка *legato* встречается в шопеновских произведениях довольно часто (хотя на связное исполнение Шопен указывает и лигами). Нередко Шопен не довольствуется этой ремаркой и особо подчеркивает свое требование связной игры. В начале этюда *a-moll* op. 10 Шопен указывает: *sempre legato*. Казалось бы, этой ремарки достаточно, чтобы исполнитель понял, что *весь* этюд надо играть *legato*. Но Шопен счел нужным на протяжении небольшой пьесы повторить эту ремарку еще шесть раз! Нередко Шопен пишет: *legatissimo* (этюды *E-dur*, *f-moll*, *c-moll* и *As-dur* op. 10), *sempre legatissimo* (этюды *Ges-dur* и *es-moll* op. 10), *molto legato* (этюды *f-moll* и *Des-dur* op. 25), *ben legato* (этюды *h-moll*). В начале мазурки *As-dur* op. 17 № 3 Шопен вместо традиционного обозначения темпа и общего характера музыки пишет: *Legato assai*. Очевидно, он считал самым важным для хорошего исполнения этой мазурки — добиться плавного ведения мелодии.

Фортепьянное «пение», которым пленяла игра Шопена, роднит его с великими русскими пианистами. Эта певучесть — неотъемлемая особенность *славянского* пианизма, тесно связанная с характером славянских народных песен. То же качество отмечалось критикой и в игре знаменитого чешского пианиста Дусика

(Дуссека), и в игре Марии Шимановской¹. Не забудем, что Шопен — ученик Живного и что в юности он много раз слышал Шимановскую.

Впечатление необычайной поэтичности, «небывалого колорита» игры Шопена Лист связывает с его особой исполнительской манерой. «У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны; или, напротив, проступала неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и осязаемом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначал эту манеру, придававшую особенный отпечаток его виртуозному исполнению, словом *tempo rubato*; темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, одновременно четкий и шаткий, колеблющийся, как пламя, раздуваемое ветром, как колос нивы, волнуемой мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами ветра.

Однако слово это не раскрывало ничего тому, кто не знал, в чем дело, и не говорило ничего тому, кто этого не знал, не понимал, не чувствовал; Шопен впоследствии перестал добавлять это указание к своей музыке, убежденный, что человек понимающий не может не угадать этого правила неправильности. Поэтому все его произведения надо исполнять с известной неустойчивостью в акцентировке и ритмике, с той *morbidezza*², секрет которой трудно было разгадать, не слышав много раз его собственного исполнения».

Как в сочинениях Шопена капризные арабески мелодических фиоритур и мелизмов и прихотливость ритмики не препятствуют цельности, законченности форм, так и в игре Шопена *tempo rubato* не приводило к бесформенности, не разрушало архитектурной стройности исполняемого произведения. «Его игра *ad libitum*, — говорит Мошелес, — которая у интерпретаторов его музыки часто превращается в недостаток ритма, у него — чудесная оригинальность». «Он всегда соблюдал такт и ритм и использовал в то же время с особым искусством оттенок движения, именуемый *rubato*», — говорит Ганш, суммируя высказывания современников. «Он требовал соблюдения ритма, — вспоминает Ф. Штрейхер, — и ненавидел томные замедления, неуместные *rubato* и преувеличенные *ritardando*».

¹ Один из критиков писал в связи с выступлениями Шимановской в Петербурге, что знаменитая польская пианистка «поставила себе целью чрезвычайно трудную задачу: добиться, чтобы неблагоприятный инструмент начал петь под ее пальцами. Здесь ей очень помогло изучение метода наиболее выдающихся европейских певцов и, в частности, близкое общение с г-жой Паста. Г-жа Шимановская выполнила эту трудную задачу так удачно, что мы должны горячо ее поздравить» («*Maria Szymanowska. Album. 1789—1831*». *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, 1953, str. 16).

² Мягкостью (итал.).

Интересное высказывание Шопена о принципе игры *rubato* приводит Ленц. «Допустив, что пьеса длится столько-то минут, вы можете частности [темпа] менять, если в целом длительность соблюдена». Иными словами, каждое ускорение должно компенсироваться соответствующим замедлением, и каждое *ritardando* — соответствующим *accelerando*. Этим принципом, конечно, руководствовался Шопен и в собственном исполнении.

Затронув вопрос об ускорениях и замедлениях в игре Шопена (и тем самым, конечно, — в его сочинениях), мы должны коснуться и другой проблемы: сочетания ускорений с усилением звучности. В свое время было довольно широко распространено мнение, будто ускорение несовместимо с значительным динамическим нарастанием. Это положение, выросшее из исполнительских традиций определенного стиля — стиля классицизма, иногда объявляется общей нормой музыкально-исполнительского искусства.

Между тем в романтической музыке (особенно у Шопена и Листа) сочетание ускорения с нарастанием звучности встречается очень часто. Напомним несколько эпизодов из шопеновских сочинений. В коде *h-moll'*ного скерцо Шопен пишет: *risoluto e sempre più animato*; и здесь же помечает: *crescendo*. В коде *b-moll'*ного скерцо — аналогичные обозначения: *stretto* и *crescendo*. В переходе к репризе *cis-moll'*ного скерцо — *stretto* и *accelerando* одновременно с *crescendo*. В одном из эпизодов баллады *F-dur* Шопен пишет: *stretto, più mosso, crescendo*. В коде баллады *f-moll'* — *accelerando sin' al fine, crescendo*. В ноктюрне *cis-moll' op. 27* — *sempre più stretto, sempre più forte*; и далее — *crescendo ed accelerando*. Подобного рода указаний в шопеновских сочинениях можно найти немало.

В чем их смысл, каково их художественное значение? Это, несомненно, — одно из проявлений высокой эмоциональности, романтической взволнованности музыки Шопена. Для того, чтобы достичь значительного эмоционального нарастания, Шопен не довольствуется одним музыкально-исполнительским средством: *crescendo* или *accelerando*. Он соединяет их в одновременности и этим действительно достигает впечатления огромного подъема, стремительного нагнетания энергии, неукротимого порыва. Вполне понятно, что в данном случае речь идет и о творчестве, и об исполнении Шопена.

Таков облик Шопена-пианиста, действительно очень близкий к облику Шопена-композитора. В своем исполнительском искусстве Шопен, будучи подлинным романтиком, сохраняет лучшие черты музыкального классицизма. И в пианизме Шопен совмещал — повторим еще раз слова Асафьева — «точность и элегантность классицизма с бурлящим эмоционализмом и сложными контрастами чувствований юности «послереволюционного века».

На протяжении почти двух десятилетий Шопен, как мы знаем, очень много времени и сил отдавал педагогической работе. Большинство его учеников — любители из состоятельных парижских семей; но у него учились и пианисты, смотревшие на музыку как на профессию, на главное дело жизни. Среди этих учеников Шопена в первую очередь должен быть назван соотечественник Листа, юный венгерец Карл Фильч. Этот гениально одаренный мальчик в тринадцать лет восхищал своей игрой парижских музыкантов. «Когда маленький начнет концерттировать,—сказал о нем Лист,—мне придется закрыть лавочку». Видимо, Фильч, несмотря на весьма юный возраст, был достойным последователем своего учителя. «Он знал, как играть Шопена,—говорит другой ученик Шопена В. Ленц.—Я завидовал Фильчу, так как Шопен ни на кого не глядел, кроме него». Об исполнении Фильчем шопеновского концерта Ленц говорит: «Маленький творил чудеса. Это было незабываемое впечатление».

Парижский корреспондент «Курьера варшавского» писал: «Карл Фильч, пианист, о котором уже говорилось, ученик нашего мастера Шопена,—исключительное явление в музыкальном мире. Этот двенадцатилетний мальчик стоит уже на той же ступени мастерства, на какой стоят Лист и Гальберг. Его почитатели подарили ему бюст Шопена. Для своего ученика Шопен изменил свой обычный образ жизни, для него бывает на разных музыкальных вечерах. Лицо его становится радостным, когда он видит заслуженные триумфы своего ученика».

С огромным успехом тринадцатилетний Фильч дал несколько концертов, но больше концерттировать ему не пришлось — он умер пятнадцати лет от роду.

Равных Фильчу по таланту учеников у Шопена не было. Но некоторые из прошедших его школу пианистов завоевали известность. Недолго концерттировал А. Гутман, «превосходный ученик Шопена», по словам Мошелеса. С успехом выступал рано умерший польский пианист К. Верник. Широко известно имя крупного педагога К. Микули, которому принадлежит весьма ценная редакция сочинений Шопена. Сочинения Шопена изданы и под редакцией другого его ученика, норвежца Т. Телефсена. Упомянувшийся Ж. Матиас, переживший своего учителя на шестьдесят с лишним лет, в течение долгого времени профессор Парижской консерватории, имел репутацию отличного педагога. Педагогической работой занимались также Гутман, профессор Женевской консерватории Лисберг (Ш. Бови), Г. Шуман и некоторые другие ученики Шопена. Превосходно играли — по воспоминаниям современников — редко выступавшие публично ученицы Шопена М. Чарторьская, К. О'Меара (в замужестве Дюбуа), Ф. Мюллер (в замужестве Штрейхер).

Из русских учеников Шопена наибольшей известностью пользовалась М. Ф. Калергис (Калерджи)-Муханова. Лишь изредка выступавшая в концертах, она тем не менее считалась одной из лучших в Европе исполнительниц произведений Шопена. «Я учу г-жу Калергис, — писал Шопен родным в 1847 году, — которая действительно очень хорошо играет и имеет в высшем парижском обществе во всех отношениях большой успех».

Игру Калергис-Мухановой чрезвычайно высоко ценил Бюлов. В числе других русских учеников Шопена можно назвать Э. Греч, с успехом выступавшую в России, В. Кологривову, в замужестве Рубио, Е. Чернышеву, которой посвящена прелюдия *cis-moll op. 45*, упомянутого уже В. Ленца, впоследствии автора нескольких работ о музыке, Е. Шереметеву, Е. Обрескову (дочь Н. Обресковой), в замужестве Сутцо, которой Шопен посвятил одно из гениальнейших своих творений — фантазию *f-moll*.

Судя по всем дошедшим до нас сведениям, Шопен был превосходным педагогом. Занятия с учениками он всегда вел чрезвычайно внимательно. «Увы, он много болел, — вспоминает Ф. Штрейхер, — но, несмотря ни на что, он преподавал терпеливо, упорно и с замечательным усердием. Уроки его продолжались добрый час и более. [...] Бывали уроки, делавшие меня счастливой. Сколько раз по воскресеньям я начинала играть у Шопена в час дня и мы кончали только в четыре часа».

При всем своем терпении Шопен не всегда умел сохранить выдержку и спокойствие на уроках. Небрежность, невнимание к его указаниям раздражали Шопена, а порой вызывали приступы гнева, в результате которых его ученицы уходили с заплаканными глазами. Впрочем, эти «взрывы» случались редко.

На задачи педагога Шопен смотрел очень широко. Он стремился научить занимавшихся у него молодых музыкантов любить и понимать музыку, обращаясь и к их интеллекту, и к их сердцу. Шопен требовал от учеников серьезного отношения к музыкальному искусству и разностороннего музыкального развития. Он рекомендовал занятия музыкально-теоретическими предметами, игру в ансамблях, в четыре руки. Шопен советовал своим ученикам регулярно слушать музыку, в частности — хороших певцов.

Не менее важным считал Шопен и общее развитие ученика, его интересовало — чем занимается, что читает пришедший к нему молодой музыкант. Об этом свидетельствует, например, рассказ Ленца о его первом посещении Шопена. Этот рассказ дает и живую зарисовку облика Шопена.

Запасшись рекомендацией Листа, Ленц явился к Шопену. Это был, говорит Ленц, «молодой человек среднего роста, с печатью страдания на лице, с весьма элегантною парижскою манерой себя держать. [...] Шопен не спешил предложить мне сесть, и я продолжал стоять перед ним, как перед властелином. —

«Что Вам угодно? Вы ученик Листа, артист?» — «Друг Листа, и я желал бы иметь счастье работать под Вашим руководством над Вашими мазурками. Я выучил уже несколько мазурок с Листом!» Я почувствовал, что сделал бестактность, но было уже поздно. — «В самом деле, — сказал Шопен, протягивая слова, но самым вежливым тоном, — чего же Вы тогда от меня хотите? Благоволите сыграть мне, что Вы играли с Листом. Я имею несколько минут в своем распоряжении». Он вынул из кармана часы».

Испытание прошло для Ленца благополучно, хотя Шопен остался недоволен тем, что мазурка его была украшена пассажем, который сочинил Лист.

— «Хорошо, я буду давать Вам уроки, но только два раза в неделю, не больше, мне трудно найти свободных три четверти часа». Он снова посмотрел на часы. — «Что Вы читаете, чем занимаетесь?» К этому вопросу я приготовился и ответил чересчур поспешно. — «Я предпочитаю всем прочим авторам Жорж Санд и Жан-Жака Руссо» (Жан-Жак Руссо — один из любимых писателей Шопена. — А. С.). Он улыбнулся и был необыкновенно привлекателен в эту минуту. — «Вам подсказал это Лист; я вижу, Вы хорошо проинструктированы, — тем лучше. Будьте пунктуальны, у меня рассчитан каждый час».

Ленц, видимо, слишком поздно разгадал шутку Листа, и его совет — назвать Жорж Санд и Руссо — принял вполне серьезно. Шопен же, с его склонностью к юмору, конечно, сразу понял шуточный характер рекомендации Листа.

Не лишенный забавности рассказ Ленца убедительно говорит о том внимании, с каким относился Шопен к умственным интересам своих учеников.

Шопен воспитывал своих учеников, руководствуясь теми принципами, которые лежали в основе его собственного исполнительского искусства, но он ценил всякое проявление творческой индивидуальности. «Это не так, как я играю, — говорил он иногда ученикам, — но это хорошо».

Ученики Шопена проходили с ним весьма разнообразный репертуар. Шопен давал играть концерты и сонаты Бетховена — в воспоминаниях называются «Лунная соната», *Appassionata* и соната *As-dur* с похоронным маршем. Ученики Шопена играли концерты, сонаты и другие произведения Генделя, Скарлатти, Моцарта, Клементи, Дусика (Дуссека), Фильда, Гуммеля, Риса, Вебера, Мошелеса, Гиллера, Тальберга, Мендельсона, Шуберта, некоторые, впрочем, очень немногие, пьесы Листа (главным образом, транскрипции сочинений итальянских композиторов) и ряд пьес самого Шопена. От всех учеников Шопен требовал изучения прелюдий и фуг Баха. «Это лучший путь развития музыканта», — говорил он.

Воспоминания учеников Шопена — прежде всего К. Микули

и Ф. Штрейхер — дают нам представление о тех путях, которыми Шопен вел молодых пианистов к мастерству.

Шопен применял различные виды фортепьянного туше. Особенно важное значение он придавал хорошему legato и cantabile. Если Шопен говорил: «Он (она) не умеет связать двух нот», — это было самой суровой оценкой игры молодого пианиста. Именно для того, чтобы ученики научились «петь на фортепьяно», Шопен советовал им как можно чаще слушать хороших певцов. Он рекомендовал, в частности, брать пример с крупнейших итальянских мастеров пения при исполнении группетто и других мелизмов. Это еще раз подтверждает, что мелкие пальцевые пассажи в шопеновских сочинениях органически входят в единую, цельную мелодическую линию, о чем всегда следует помнить исполнителям Шопена.

Очень большое внимание Шопен уделял выработке мягкого туше. Как в своем исполнении, так и в игре учеников Шопен не допускал резких, грубых звучаний. Постоянное его замечание на уроках: «Легче, легче!» Для овладения мягким туше и legato он давал ученикам ноктюрны, — свои и Фильда, — и сам их играл, чтобы показать, как нужно вести, плавно и мягко, мелодическую линию.

Шопен применял продуманную систему изучения упражнений и этюдов. Ученики его играли гаммы и арпеджио и в медленном, и в быстром темпе, и с постепенным ускорением, и с метрономической точностью, — но неизменно следя за полной ровностью туше. Для свободного и ровного исполнения гамм и арпеджио Шопен считал необходимыми легкие боковые движения кисти при подкладывании большого пальца и при переносе через него других пальцев. В этом Шопен отошел от методов «старой школы» пианизма, которая требовала неподвижного положения руки при исполнении пальцевых пассажей. Трели Шопен рекомендовал играть не слишком быстро, но также добиваясь максимальной ровности. Шопен обычно начинал трель с вспомогательной ноты и заканчивал ее спокойно, без торопливости.

В своих черновых заметках к задуманной им методике фортепьянной игры¹ Шопен подчеркивает значение трелей, а так-

¹ Эти заметки, набросанные Шопеном, как мы уже говорили, в конце жизни, Людвика Енджеевич передала после смерти Шопена его любимой ученице М. Чарторской. В поле зрения биографов Шопена заметки попали лишь в 1883 году. Изложение заметок помещено в качестве приложения к книге Я. Клециньского (J. Kleczinski. Chopins grössere Werke. Leipzig, 1898). В полном виде заметки Шопена опубликованы на много лет позже французским пианистом А. Корто (A. Cortot. Aspects de Chopin. Paris, 1949).

Заметки написаны частично по-польски, но в большей части по-французски. Они не представляют собой законченного труда или даже сколь угодно завершеного фрагмента учебного пособия. Эти замечания — род тезисов задуманного методического труда. Некоторые положения сформули-

же гамм для развития фортепьянной техники. Шопен считал, что основа пальцевой техники — упражнения на звуках, расположенных поступенно (по диатоническому или хроматическому звукоряду). На этих звуках нужно играть трели, гаммы и повторяющиеся фрагменты гамм. Следующая ступень — арпеджио. Здесь Шопен особо выделяет уменьшенный септаккорд (по определению Шопена — «октава, разделенная на малые терции»), так как на этом аккорде пальцы лежат наиболее удобно. Дальше Шопен рекомендует играть трезвучия и их обращения, затем ломаные трезвучия и септаккорды. Третья ступень развития техники — двойные ноты: терции, сексты, октавы. Этим исчерпываются, по мнению Шопена, основы пианистической техники.

В своих заметках Шопен рекомендует внимательно следить за тем, чтобы руки непременно сохраняли свободу и гибкость. Для достижения естественного положения пальцев и кисти он советовал взять пятью пальцами звуки *e—fis—gis—ais—h*, с тем чтобы локоть находился при этом на уровне белых клавиш. Предплечье и плечо должны принимать активное участие в игре, помогая кисти. Шопен считал неправильным метод Калькбреннера, который советовал играть лишь кистью и пальцами, а функции плеча и предплечья ограничивал переносом кисти.

Своим ученикам Шопен давал этюды разных авторов; однако он не любил этюдов с искусственными, придуманными трудностями, оторванными от практики, от живой музыки. Такие этюды он считал одним из видов «музыкальной акробатики». Ученики Шопена играли этюды Крамера, Клементи, Мошелеса, а также некоторых других авторов. Этюды разучивались разными способами: быстро и медленно, *forte* и *piano*, *staccato* и *legato*, пунктированными ритмами. Все это служило основной цели — достичь отчетливого, точного, ровного, беглого, легкого, изящного удара.

Большое значение придавал Шопен растяжению пальцев. — здесь рекомендовались соответствующие этюды и экзерсисы и даже гимнастические упражнения; отметим, что Шопен советовал делать их с чрезвычайной осторожностью, избегая утомления. В результате руки приобретали эластичность, позволявшую молодым пианистам применять новую аппликацию, выработанную Шопеном. Он отвергал ограничения, которые считала совершенно обязательными старая школа пианизма. Шопен ставил на черные клавиши и первый и пятый пальцы. К ужасу Калькбреннера и других пианистов старой школы, Шопен не довольствовался традиционным подкладыванием первого пальца, а часто пе-

рованы очень кратко, приблизительно, явно «для себя» и не дают вполне отчетливого представления о взглядах Шопена на затронутый им вопрос. Другие сформулированы хотя и очень сжато, но вполне четко. Эти тезисы касаются основ развития технического аппарата пианиста.

рекидывал через пятый палец третий и четвертый пальцы. В связи с такого рода аппликатурой он обращал большое внимание на развитие третьего, четвертого и пятого пальцев (именно такова «техническая» задача хроматического этюда a-moll op. 10, а также прелюдии fis-moll). У самого Шопена эти пальцы отличались необычайной гибкостью. Некоторые пассажи он играл, по свидетельству Микули, без участия первого пальца, достигая этой аппликатурой идеального legato. Основываясь на рассказах Микули, и Кочальский сообщает, что Шопен с изумительной свободой и ровностью играл довольно большие пассажи тремя (!) пальцами (третьим, четвертым, пятым).

Вдумываясь в педагогическую систему Шопена, мы видим, что она представляла собой *новую школу пианистического искусства*. Великий художник, Шопен умел раскрыть своим ученикам поэзию исполняемых ими произведений. Но он умел также вооружить их теми средствами, которые необходимы для преодоления трудностей и классической фортепьянной литературы, и новой, романтической фортепьянной музыки. Сюда входит и разностороннее, — гораздо более разностороннее, чем у пианистов старой школы, — развитие технического аппарата. Сюда входит и овладение колористическими ресурсами инструмента — вспомним его внимание к качеству туше.

Гениальный мастер фортепьянно-исполнительского искусства, умный, внимательный и заботливый педагог, Шопен был замечательным воспитателем молодых музыкантов. И если бы безвременная смерть не оборвала его педагогическую деятельность, он, без сомнения, дал бы мировой культуре столь же достойных его талантливейших пианистов, как Карл Фильч.





ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Летом 1857 года, возвращаясь из ссылки на волжском пароходе, Тарас Шевченко долгими часами слушал игру на скрипке пароходного буфетчика, из крепостных, Алексея Панова. 27 августа Шевченко записал в своем дневнике: «Ночи лунные, тихие, очаровательно-поэтические ночи! Волга, как бесконечное зеркало, подернутая прозрачным туманом, мягко отражает в себе очаровательную бледную красавицу ночь и сонный обрывистый берег, уставленный группами темных деревьев. Восхитительная, сладко-успокоительная декорация! И вся эта прелесть, вся эта зримая немая гармония оглашается тихими задушевыми звуками скрипки. [...] Он говорит, что на пароходе нельзя держать хороший инструмент, но и из этого нехорошего он извлекает волшебные звуки, в особенности в мазурках Шопена. Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно-глубоко-унылых песен. Благодарю тебя, крепостной Паганини, благодарю тебя, мой случайный, мой благородный [спутник]! Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный, глубокий стон миллионов крепостных душ»¹.

Как много говорит эта запись. Над просторами русской реки крепостной русский скрипач играет творения польского гения; его слушает великий поэт украинского народа, и обоим эта музыка одинаково близкая, родная. Трудно найти более убедитель-

¹ Т. Г. Шевченко. Дневник. Изд. «Academia», М.—Л., 1931, стр. 151. О любви Шевченко к Шопену свидетельствует и другая запись в том же дневнике. 16 декабря 1857 года Шевченко записал: «Вечеру отправился я к В. И. Далю засвидетельствовать ему глубокое почтение от Ф. Лазаревского. После поздраванья и передачи глубочайшего почтения одна из дочерей его села за фортепьяно и принялась угощать меня малороссийскими песнями. [...] Заметив, что она довольно смело владеет инструментом, я попросил ее сыграть что-нибудь из Шопена. Но так как моего любимца палицо не оказалось, то она заменила его увертюрою из «Гугенотов» Мейербера» (Дневник, стр. 226).

ное доказательство глубочайшего демократизма и подлинно общеславянской народности искусства Шопена.

Творчество Шопена в нашей стране как свое, родное воспринималось с давних пор. Характерный разговор с М. И. Глинкой приводит в воспоминаниях о Глинке А. Н. Серов. «Любуясь чудесною и столько драматическою красотою этой энгармонической модуляции (в одном из романсов Глинки. — А. С.) [...], я выразил свое восхищение автору.

— У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка, — заметил Михаил Иванович».

В тех же воспоминаниях Серов пишет: «В числе гостей бывал приехавший тогда из Варшавы отличный музыкант В. М. Кажинский. Он играл наизусть множество мазурок Шопена, которые Глинка слушал всегда с особенным удовольствием...»¹

Глинка и сам охотно играл сочинения Шопена. В одном из его писем мы читаем: «Когда я играю мазурки Chopin, или другие в моем присутствии исполняют те пьесы, которые играла в моем присутствии Александра Григорьевна, мое сердце так живо переносится в прошедшее...»² Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов в монографии о Глинке сообщают, что в годы своей варшавской жизни (1849—1851) он часто играл в кругу знакомых. «Исполнял тогда Глинка обычно свои произведения, а также музыку Шопена, Моцарта и Глюка»³.

Творчество Шопена привлекло внимание русских музыкантов еще при жизни великого польского композитора. Имя Шопена в русских газетах упоминается уже в начале тридцатых годов. А в 1838 году в газете «Северная пчела» помещена статья анонимного автора «Адольф Гензельт и нынешняя игра на фортепьяне»⁴. Большая часть статьи посвящена не характеристике молодого Гензельта, а обзору направлений фортепьянной игры и фортепьянной музыки.

¹ А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 163 и 156.

² Письмо Глинки к В. Ф. Ширкову от 18 февраля 1841 года (см. М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II. Л., 1953, стр. 160). Упоминаемая Глинкой Александра Григорьевна — жена В. Ф. Ширкова (автора либретто «Руслана и Людмилы») — пианистка-любительница.

³ Т. Ливанова, Вл. Протопопов. Глинка. Творческий путь, т. 2. М., 1955, стр. 82.

⁴ Автор этой статьи — композитор и музыкальный критик М. Резвой. Авторство Резвой легко устанавливается следующим образом. За месяц с лишним до появления статьи «Адольф Гензельт и нынешняя игра на фортепьяне» в «Северной пчеле» (1838, № 62) помещена статья о Гензельте за подписью *Модест Резвой*. И одинаково восторженная оценка Гензельта, и сходная манера изложения убеждают в том, что обе статьи принадлежат одному автору. В авторстве Резвой убежден и исследователь музыкальной жизни старого Петербурга Л. Столянский. В биографической статье о М. Резвом («Русский биографический словарь», 1918) в числе трудов М. Резвого Столянский называет и анонимную статью «Адольф Гензельт и нынешняя игра на фортепьяне».

Автор начинает статью защитой фортепьяно, указанием на особую роль этого инструмента в развитии музыкального искусства. Дальше дается беглый обзор различных течений в фортепьянной игре и фортепьянной музыке первых десятилетий XIX века. Этот обзор предшествует обстоятельной, занимающей важнейшее место в статье, характеристике игры и фортепьянных сочинений Шопена.

«Теперь приступаем к направлению, принятому фортепьяною игрою в новейшее время. Эта метода явилась неожиданно и при всем том ныне уже весьма распространилась [...].

Ф. Шопен, получив в Варшаве первое наставление в музыке, обработал в тишине редкое и самостоятельное дарование, не имея перед собою никакого первоклассного образца. Метода его игры несколько походит на Фильдову, но быстрота рук, доведенная до совершенства, клонится к оригинальной и новой системе. Его бархатистая, нежная игра согласуется с характером его сочинений, полных фантазии, но притом грустных. Он подсмотрел у фортепьяна совершенно новые средства, и ни у одного из предшественников Шопена не находим мы той гармонической прелести, которою исполнены его творения. В его музыкальных оборотах нравилась оригинальность. Бесчисленными украшениями и посторонними (то есть вспомогательными. — А. С.) нотами старался он возвысить красоту мелодии, и тем побудил всех играющих на фортепьяно к изучению его *Упражнений* (*études*). Он также усилил склонность к употреблению фортепьяна в концертах, без аккомпанемента, и к предпочтению небольших характерных пьес длинным сочинениям, которые уже надоели публике. Необыкновенный талант Шопена образовался в молодых годах, и он впоследствии не мог превзойти первых творений, но породил бесчисленных подражателей, или, по крайней мере, открыл новое направление фортепьянной игры. Даже компонисты, старше его летами, заимствовали многое из его методы, и таким образом составила так называемая романтическая школа высшей фортепьянной игры. Должно ли нам, следуя по порядку времени, упомянуть здесь о Листе (*Liszt*), перешедшем за все пределы, но притом удивляющем своею игрою? Не знаем, потому что в его игре уничтожены все законы музыкальной формы.

В сочинениях Гиллера, Клары Вик, Шумана и др. часто проглядывает метода и направление игры Шопена. Даже чопорный Тальберг, нынешний представитель Венской школы, не всегда чужд правил Шопена»¹.

Легко заметить некоторые неточности, неясности, порой даже наивности автора статьи. Конечно, нельзя согласиться с характеристикой Листа, буйно-романтическая исполнительская манера

¹ «Адольф Гензелъ и нынешняя игра на фортепьяне». «Северная пчела», 1838, № 107.

которого осталась автору чуждой. Автор не представлял себе с полной ясностью масштабов музыкальной жизни Варшавы двадцатых годов. Наивно объясняет автор внимание Шопена-композитора к небольшим пьесам. И все же, при известной ограниченности взглядов, автор проявил глубокую пронизательность в оценке игры и творчества Шопена. Прежде всего автор верно определил огромное историческое значение Шопена, увидев в нем основателя *нового направления* в фортепьянной игре и в фортепьянном творчестве. Автор верно подметил и некоторые особенности стиля шопеновских сочинений — новизну и богатство гармоний, особое значение орнаментики. Автор прав, считая, что орнаментика Шопена имеет целью «возвысить красоту мелодии». Тем самым он проводит грань между орнаментикой Шопена и, например, Гуммеля, у которого автор справедливо отмечает (в первой части статьи) склонность к «наружному» (то есть внешнему. — А. С.) блеску фортепьянного изложения.

Начиная с тридцатых годов имя Шопена все чаще и чаще встречается на страницах русской периодической печати. Появляются более или менее обстоятельные статьи о его творчестве, сообщения о его выступлениях в Париже. Подробный отчет о последнем парижском концерте Шопена (1848) мы находим в «Библиотеке для чтения»¹. Отчет написан по материалам парижских газет.

В нескольких газетах и журналах появились, после смерти Шопена, статьи, посвященные его памяти, описания погребения великого музыканта.

В 1851 году в «Библиотеке для чтения» напечатан перевод статей (позднее вошедших в книгу) Листа о Шопене. В 1864 году издана анонимная «Краткая биография Шопена»; позднее появляются биографии Шопена, написанные В. Чечоттом, Г. Тимофеевым и другими авторами.

Особо следует выделить труд Н. Ф. Христиановича. Статья его о Шопене впервые опубликована в 1857 году (в журнале «Русский вестник»); позднее Христианович включил ее в свою, упоминавшуюся уже нами, книгу. Христианович высказывает ряд верных и для своего времени свежих мыслей о Шопене. В частности, следует отметить широкий взгляд Христиановича на проблему народности музыки Шопена. «Шопен был поэт народный, — пишет Христианович, — не от того только, что писал мазурки и польские: дело не в форме, а в сущности, в духе самих произведений Шопена. [...] Шопен тот же народный поэт-музыкант и в ноктюрнах своих, и в балладах»².

¹ «Библиотека для чтения», т. 88. 1848. Смесъ, стр. 25.

² Н. Ф. Христианович. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане М., 1876, стр. 10—11.

Большое внимание уделяли Шопену выдающиеся представители русской мысли о музыке А. Н. Серов и В. В. Стасов. «Особенности славянских оборотов мелодии и модуляций, — пишет Серов, — выступили совсем явственно для всей Европы в творениях Шопена. Его создания [...] именно со стороны «славянских» форм имеют необыкновенно важное значение в искусстве столько же, как со стороны гениальной вдохновенности, глубокой «искренности» производительной силы»¹.

Из многочисленных высказываний о Шопене В. В. Стасова приведем лишь одно лаконичное и пронизательное замечание: «...сущность этого характера (музыки Шопена. — А. С.) есть истинное и полнейшее воплощение в наши дни бетховенского духа страстности, душевного страдания и лирического самоуглубления»².

Русские музыканты проявили свое внимание к Шопену в самых разнообразных формах. По инициативе М. А. Балакирева в Желязовой Воле был открыт памятник Шопену. Об истории открытия памятника Балакирев рассказывает: «Осенью 1891 г. [...] я отпросился в отпуск и отправился в Польшу с целью отыскать деревушку, в которой родился Шопен. Приехав в Варшаву, я адресовался к лицам, имеющим серьезное отношение к музыке, и наконец удалось мне узнать, где находится деревушка Żelazowa Wola, в которую я и съездил. Оказалось, что настоящий ее владелец не только не знал о том, что в этом имении родился Шопен, но даже не знал, кто он такой был. Домик, в котором, по моим предположениям, жило семейство Шопена и в котором мог родиться гениальный Frédéric, оказался в ужасном положении. В лучшем его салоне уже не оказалось пола³. По возвращении моем в Варшаву ко мне явилось несколько корреспондентов польских газет, которые, узнав, в каком плачевном виде я нашел этот домик, пришли в негодование и рядом статей укоряли польское общество за забвение своего гениального соотечкича. Результатом этого и было возникновение в Желязовой Воле памятника Шопену, который и был открыт 14 октября 1894 г., причем я и был приглашен на это исключительное польское торжество, как нечаянный виновник возникновения этого вопроса»⁴.

¹ А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М.—Л., 1950, стр. 277.

² В. В. Стасов. О некоторых формах нынешней музыки. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 98 (статья впервые напечатана в 1858 году).

³ В настоящее время бережно охраняется не только дом, где родился Шопен. Желязова Воля превращена в музей-усадьбу, находящуюся в ведении Общества имени Шопена.

⁴ «Советская музыка», 1949, № 10, стр. 64. Рассказ Балакирева представляет собой отрывок из его письма к известному французскому композитору и музыковеду Бурго-Дюкудре. Письмо, написанное в 1897 году, опубликовано А. С. Ляпуновой по черновику, сохранившемуся в архиве С. М. Ляпунова.

Польская общественность отнюдь не считала Балакирева нечаянным виновником открытия памятника Шопену. Об этом свидетельствует письмо из Варшавы, опубликованное в «Русской музыкальной газете».

«Два года тому назад в Варшаву приехал знаменитый русский артист и глубокий поклонник Шопена — М. А. Балакирев, с намерением посетить Желязову Волю — место рождения великого польского художника Фр. Шопена. М. А. Балакирев описал в газетах свое посещение и обратил внимание на печальное состояние домика, служившего колыбелью этому музыкальному гению. Комитет Варшавского музыкального общества, подвинутый инициативой М. А. Балакирева, решил, вместо предложенного им Шопеновского музея (что ввиду дальности расстояния Желязовой Воли было неудобно), поставить ему памятник.

К торжеству освящения под любимую Шопеном ель¹ поместили пианино, и в память дивного вдохновения польского певца начался чудный импровизированный концерт, составленный из произведений Шопена. Славный наш шопенист par excellence² Михайловский, затем Клечиньский и, наконец, Балакирев исполнили целый ряд прелюдий, ноктюрнов, мазурок и т. п. Представьте себе этот чудный момент, когда в прелестной местности толпа, с обнаженной головой, прислушивается к бессмертным звукам нашего родного, великого художника. [...]

Как бы эпилогом шопеновского торжества явился большой концерт, устроенный в среду 5/17 октября (в годовщину смерти художника) «Музыкальным обществом» в Редутных залах (в Варшаве) в пользу стипендии имени Шопена. [...] Дейтельное участие в нем принял М. А. Балакирев, исполнивший мазурку (a-moll), ноктюрн (G-dur), полонез (f-moll) и сонату (b-moll).

Уже давно мы не были свидетелями такого искреннего восторга, предметом которого был г. Балакирев. Переполнившая зал избранная публика с энтузиазмом принимала русского музыканта, который принужден был исполнить много сверх программы и, между прочим, только что отысканный (еще не изданный) ноктюрн Шопена. В этот памятный вечер М. А. Балакиреву был подан великолепный серебряный венок с польской надписью: «М. Балакиреву, в память открытия памятника Шопену в Желязовой Воле. 14 октября 1894 г. от Варшавского музыкального общества»³.

¹ Хотя детство Шопена прошло не в Желязовой Воле, он посещал семью Скарбков, проводившую летние месяцы в Желязовой Воле. Рассказывая в письме к одному из друзей о концерте в Желязовой Воле, Балакирев сообщает, что пианино было поставлено «под деревом, под которым, по уверению Антона Крысяка (старик крестьянин, помнивший Шопена.— А. С.), Шопен играл для гостей гр. Скарбка» («Советская музыка», 1949, № 10, стр. 63).

² По преимуществу (франц.).

³ См. «Русская музыкальная газета», 1894, № 11, стр. 226.

Так высоко оценила польская общественность участие Балакирева в открытии памятника Шопену.

И Балакирев, и другие русские композиторы выразили внимание к Шопену и в своем творчестве.

Глинка написал мазурку, которой он предполагал дать название: «В роде Шопена». Аналогичный замысел — в одной из фортепьянных пьес Чайковского (Tempo di mazurka. Un poco di Chopin — op. 72 № 15). На тему Шопена (прелюдия с-moll) Рахманиновым написаны фортепьянные вариации. Балакирев охотно писал в тех жанрах, которые любил Шопен (мазурки, скерцо). К столетней годовщине со дня рождения Шопена (1910) Балакирев сделал новую оркестровку концерта е-moll; в этой редакции в дни юбилейных торжеств концерт исполнил Иосиф Гофман. К тому же юбилею Балакирев написал симфоническую сюиту, составленную из оркестрованных им сочинений Шопена. Аналогична сюите Балакирева «Шопениана» Глазунова, тоже составленная из оркестровых сочинений Шопена. Памяти Шопена посвящена симфоническая поэма Ляпунова «Желязова Воля». Римский-Корсаков посвятил памяти Шопена свою оперу «Пан воевода». О создании этой оперы Римский-Корсаков рассказывает: «Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки¹, — все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожаю, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки...»²

*

Первой исполнительницей произведений Шопена в России была, видимо, его соотечественница Мария Шимановская. «Из писем М. Шимановской, — пишет И. Бэлза, — сохранившихся в московских и ленинградских архивах, из «Писем о музыке» и памятных записей Огиньского, а также из программ концертов, газетных заметок и т. п. мы узнаем, что пианистка исполняла ранние произведения Шопена (его рондо вошло в программу одного из петербургских концертов)»³.

¹ Мазурку для скрипки Римский-Корсаков признал неудачной и не опубликовал.

² Н. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Литературные произведения и переписка, т. I. М., 1955, стр. 222.

³ И. Бэлза. Первый труд о М. Шимановской. «Советская музыка», 1954, № 12, стр. 140.

В начале тридцатых годов произведения Шопена исполняет А. Герке (впоследствии известный фортепьянный педагог). В рецензии на одно из выступлений Герке в 1834 году мы читаем: «Мы обязаны г-ну Герке знакомством с новым композитором; правда, что творения Шопена (Chopin) уже года три или четыре лежат в здешних музыкальных магазинах; но до сих пор, кажется, еще никто не пытался преодолеть необычайные трудности, которыми наполнены эти творения. Если Шопен решится когда-нибудь писать человеколюбивее, если он будет хотя несколько щадить физические способности фортепьяниста, то он, конечно, займет почетное место в числе известнейших композиторов. Творения его отличаются большим изяществом, певкостью в cantabile, оригинальностью в идеях и пассажах; аккомпанементы его иногда слишком сложны, но между тем в них заметна рука мастера своего дела. Концерт его en mi-mineur, сыгранный г-м Герке, достоин быть в репертуаре лучших фортепьянистов. Вариации на бессмертный дуэт Моцарта (Là ci darem la mano) суть верх музыкальных трудностей»¹. Как и многие другие музыканты того времени, автор рецензии, при явном сочувствии к музыке Шопена, все же озадачен огромными трудностями, которые она ставит перед пианистом.

С произведениями Шопена уже в тридцатые годы выступают и другие пианисты. Этюды Шопена включает в свои программы Гензельт. Любопытно, что двенадцатилетняя пианистка Келлер дважды выступала с Allegro из шопеновского концерта. Сочинения Шопена играл в сороковых и пятидесятых годах упоминавшийся В. Кажинский. Печать отмечала выступления учеников Шопена — русской пианистки Э. Греч и польского пианиста К. Верника. Упоминаются в русской периодике первой половины прошлого века и имена ряда других исполнителей Шопена. Особо надо выделить выступления в 1842 году Листа, который в программы своих концертов включил и ряд сочинений Шопена. Во второй половине XIX столетия сочинения Шопена входят в программы едва ли не всех выступавших в России русских и зарубежных пианистов.

Гениальным истолкователем Шопена был Антон Григорьевич Рубинштейн. Из приведенных уже слов Листа мы знаем, что Шопену трудно было раскрыть во всей силе созданные им героико-трагические образы, потому что «физическая его организация была слаба и болезненна». По-видимому, он и играл наиболее драматические, героические свои произведения сравнительно редко — преимущественно в узком кругу близких людей. Художественную мощь этих произведений во всей полноте раскрыл Антон Рубинштейн.

¹ «Сын отечества и северный архив», 1834, № 16 (рецензия подписана псевдонимом: *Василий Фортепианов*).

Говоря об исполнении Шопена А. Г. Рубинштейном, уместно коснуться личных встреч Шопена с малолетними братьями Рубинштейнами. До недавнего времени сведения об этих встречах ограничивались немногими строками в воспоминаниях Антона Рубинштейна. «Целый год оставался я в Париже. [...] Давал я несколько раз концерты, обыкновенно в залах той или другой знаменитейшей фортепьянной фабрики, напр[имер] у Эрара и других. На одном из таких концертов присутствовали Лист, Шопен, Леопольд фон Майер и другие музыкальные знаменитости. Концерт этот дан был в 1841 году, в конце года, при большом стечении публики...»¹

«Мне было 11 лет, когда в 1841 году я был представлен Шопену. Он сыграл мне тогда этот Impromptu (речь идет об экспромте Fis-dur. — А. С.). [...] Хотя я был еще почти ребенком, но свидание с Шопеном произвело на меня такое сильное впечатление, что я до сих пор живо припоминаю всю его обстановку и его квартиру»².

В настоящее время можно считать достаточно твердо установленным, что Шопен встречался не только с Антоном, но и с обоими братьями Рубинштейнами в 1844 году во время их поездки за границу с матерью. Установлено также, что Шопен переписывался с матерью гениальных русских пианистов К. Х. Рубинштейн³.

Первое письмо Шопена относится к 1841 году. Написано оно после парижских выступлений Антона Рубинштейна. Шопен писал К. Х. Рубинштейн (жившей тогда в Москве), что на него большое впечатление произвела игра ее сына. Вместе с тем Шопен находил, что развитие А. Рубинштейна идет не по вполне правильному пути, что ему вредят многочисленные концертные выступления. Насколько прав был Шопен, видно из слов самого Антона Рубинштейна: «Год пребывания в Париже пролетел для меня как миг и для развития моего не принес мне решительно ничего...»⁴ Свои соображения Шопен высказал сначала Виллану (учитель Антона Рубинштейна, сопровождавший его в концертной поездке); но тот не проявил желанья последовать совету Шопена и позаботиться о более углубленных занятиях своего юного ученика. Что в этом была настоятельная необходи-

¹ А. Г. Рубинштейн. Автобиографические воспоминания. СПб., 1889, стр. 12—13.

² «История литературы фортепьянной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна». Составил Ц. Кюи. СПб., 1889, стр. 68.

³ Письма Шопена к К. Х. Рубинштейн хранились, вплоть до Великой Отечественной войны, в архиве К. Х. Рубинштейн, который находился в Одессе, где, как известно, жила К. Х. Рубинштейн.

В годы Великой Отечественной войны, в период оккупации Одессы, владельце архива не удалось сохранить письма Шопена. Однако сохранились переводы писем. Письма К. Х. Рубинштейн к Шопену до нас не дошли.

⁴ А. Г. Рубинштейн. Автобиографические воспоминания, стр. 13

мость, видно опять-таки из рассказа Антона Рубинштейна. В «Автобиографических воспоминаниях» Антон Григорьевич сообщает, что в Париже он «никаких других уроков, кроме занятий музыкой с Виллуаном, не имел; мой наставник точно ревниво оберегал меня от других: этого-де ученика никто не трогай!»¹

А. Г. Рубинштейн высоко ценил своего учителя, но в приведенных строках явно проглядывает недовольство Виллуаном, его стремлением не допускать занятий юного Рубинштейна с парижскими музыкантами.

Видя, что Виллуан не склонен прислушаться к его советам, Шопен «счел своим долгом» обратиться к матери малолетнего пианиста. К. Х. Рубинштейн, очевидно, поняла всю основательность соображений Шопена: в следующую заграничную поездку она отправилась — уже с обоими сыновьями — сама; и на этот раз главной целью поездки были не концертные выступления юных музыкантов, а серьезные занятия под руководством виднейших педагогов.

Ко времени этой поездки относятся два письма Шопена, написанные в 1844 году. В первом Шопен назначает день встречи с сыновьями К. Х. Рубинштейн. Во втором — дает краткий отзыв об обоих братьях, заканчивая письмо мудрым советом. «Я с большой радостью, — пишет Шопен, — высказываю свое восхищение выдающимся пианистическим дарованием Николая и очаровательными сочинениями Антона. Остается пожелать, чтобы два славных русских мальчика уже сейчас позаботились о своей будущей деятельности и помнили, что детство проходит быстро; и то, что позволительно в детстве, то непозволительно в зрелом возрасте. Как только позволит здоровье, я буду счастлив снова встретиться с Вашими прелестными сыновьями». Это был совет — упорно, с пониманием высокой ответственности артиста, трудиться над развитием своего дара. Таким образом, мы знаем теперь, что первые творческие шаги великих русских пианистов встретили самое сочувственное и заботливое внимание гениального польского музыканта.

Во времена А. Г. Рубинштейна на концертной эстраде часто можно было услышать то ложное истолкование шопеновских сочинений, о котором говорит Сен-Санс: «Страсть, порой выходящая из берегов, порой сдержанная или затаенная, слышна всегда в его произведениях. Она сообщает им наполняющий их столь интенсивной жизнью внутренний огонь, который так часто подменяют исполнением манерным, с расшатанным ритмом, судорожностью, несовместимой с его стилем, соединяющим взволнованность с простотой»².

¹ А. Г. Рубинштейн. Автобиографические воспоминания, стр. 12.

² Edouard Ganche. Frédéric Chopin, p. 9 (предисловие Сен-Санса к книге Ганша).

Этому ложному толкованию противостояла интерпретация шопеновских сочинений великими мастерами пианизма и в первую очередь — «царем пианистов», как называли во второй половине прошлого века Антона Рубинштейна. Творчески развивая традиции пианистического искусства великого польского музыканта, А. Рубинштейн доказал своим исполнением, что у Шопена было и «пламенное воображение», и «неистовая сила». «Рубинштейн был просто страшен в до-минорном этюде Шопена», — писал один из западноевропейских критиков после концерта Рубинштейна (речь идет о с-moll'ном этюде op. 10). Рубинштейн был не менее страшен и в другом этюде с-moll (op. 25). Когда однажды Рубинштейн начал этот этюд, вся публика встала, а одна из слушательниц, не выдержав внезапного взрыва шопеновско-рубинштейновской ярости, в испуге воскликнула: «Да он с ума сошел!» С грозной мощью Рубинштейн играл и полонез fis-moll.

Глубокое впечатление в интерпретации Антона Рубинштейна производили и лирические страницы шопеновской музыки. Замечательно играл он прелюдии, предпочитая исполнять медленные пьесы этого цикла (прелюдии a-moll, h-moll, Fis-dur, Des-dur и другие). Незабываемое впечатление производили ноктюрны (особенно с-moll и G-dur op. 37).

Особо нужно остановиться на рубинштейновской интерпретации сонаты b-moll. А. Г. Рубинштейном созданы традиции исполнения этого гениальнейшего творения Шопена. Вслед за Рубинштейном сонату Шопена включили в свой репертуар пианисты всего мира.

В истолковании А. Рубинштейна соната b-moll производила впечатление возвышенной трагедии, развернутой в фресковых масштабах, в могучих порывах, с титаническим пафосом, — и вместе с тем с моментами обаятельной лирики; все кантиленные эпизоды приобретали под пальцами Рубинштейна выразительность, может быть, никем, кроме него, не достигнутую; пели не только широкие мелодии второй темы первой части и центрального эпизода скерцо; пела каждая мелодическая интонация; пел каждый как будто второстепенный, дополнительный голос.

Рубинштейновское исполнение похоронного марша стало образцом для многих пианистов (в частности, по плану Рубинштейна исполняли похоронный марш такие великие мастера фортепьянной игры, как С. В. Рахманинов и И. Гофман). Это было постепенное, неуклонное нарастание звучности в первой части от pianissimo до fortissimo, и в репризе, после светлой скорби трио, — возвращение могучей звучности, с постепенным спадом ее от fortissimo к pianissimo. Создавалось впечатление сначала приближающегося, а затем удаляющегося траурного шествия. Огромное впечатление производил в исполнении Рубинштейна финал сонаты. «Стасов рассказывал, — пишет Асафьев, — что

рубинштейновское *pianissimo* при изумительном *legato* пронизывало здесь такой жутью [...], как образ забвения [...], свежий могильный одинокий холм и над ним — вьюга»¹.

Рубинштейновское истолкование Шопена положило начало русской традиции исполнения произведений великого славянского музыканта. Отнюдь не лишая шопеновскую музыку ее поэтичности, отнюдь не скрадывая нежность, прихотливую капризность шопеновских сочинений, эта традиция подчеркивает в них мужественность, здоровую реалистичность и народность.

Последователями А. Рубинштейна в таком понимании Шопена можно считать едва ли не всех выдающихся русских пианистов; в первую очередь великих представителей пианистического искусства Н. Г. Рубинштейна и С. В. Рахманинова, а также таких блестящих мастеров, как А. Есипова, С. Танеев, А. Зилоти, В. Тиманова.

Глубоко и разносторонне раскрывал богатейший мир чувств и мыслей Шопена Н. Г. Рубинштейн. Особенно близка ему была неукротимая страстность, порывистость шопеновской музыки. По могучему и трагическому тону интерпретации ближе всего, пожалуй, к А. Г. Рубинштейну — Рахманинов, с его «стилем монументального Шопена» (определение Б. В. Асафьева). Но, в отличие от А. Г. Рубинштейна, он подчеркивал не столько «неистовую силу», сколько суровый пафос шопеновской музыки. В своей работе «Шопен в воспроизведении русских композиторов» Б. В. Асафьев пишет:

«Совершенно исключительное явление в области высоко интеллектуального художественного мастерства — исполнение Шопена С. В. Рахманиновым: преломление творчества великого польского поэта-музыканта в творческом аспекте великого русского композитора-пианиста XX века. [...]

Сам яркий и глубокий мелодист, Рахманинов в своем возрожденном Шопене, конечно, *творил жизнь мелодии*. [...] Мелодия Шопена насыщается мужественно-эпическим колоритом и особым качеством распевностью»².

Вершина рахманиновской интерпретации Шопена — исполнение сонаты *b*-moll (любителям музыки это исполнение, передающееся в грамофонной записи по радио, хорошо знакомо). Как и А. Рубинштейн, Рахманинов раскрывал своим гениальным истолкованием величественную трагедийность *b*-moll'ной сонаты.

Превосходным исполнителем Шопена был другой замечательный русский композитор-пианист — М. А. Балакирев. В репертуар его входили «почти все произведения Шопена, две сонаты (*b*-moll и *b*-moll), все скерцо, баллады, прелюдии, этюды,

¹ Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., 1955, стр. 312.

² Там же, стр. 319.

мазурки, ноктюрны»¹. Об игре Балакирева Б. В. Асафьев пишет в цитированной статье: «Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена, и в строгости и суровости, в аскетичности фразировки чуялось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умели отстаивать свою правду».

*

В нашей великой стране, в Союзе Советских Социалистических Республик, творчество Шопена, гениального славянского художника, давно завоевало широкую и горячую любовь и нашло верное понимание. А. В. Луначарский, один из первых строителей советской культуры, говорил: «Шопен есть самое полное отрицание музыкального формализма». «Шопен,—писал Луначарский,—был не столько даже музыкантом, сколько поэтом-лириком в звуках. [...] Его музыкальные произведения — это тончайшие настроения души, отличающиеся чудесной подвижностью и чуткостью, выраженные почти с полной точностью в звуках рояля. [...] Шопен страстно любил свой многострадальный народ, с огромным вниманием прислушивался он к народной песне, такой родной и понятной ему».

Советские композиторы, следуя традициям русской музыкальной классики, ввели в симфонический репертуар ряд произведений Шопена. Здесь должны быть названы симфонические сюиты Д. Рогаль-Левитского («Шопениана») и Б. Лятошинского.

Советская пианистическая культура, опираясь на традиции русской классической пианистической школы, а также лучших мастеров западноевропейского пианизма (Лист, Таузиг, Бюлов, д'Альбер, Падеревский, Гофман, Казадезюс и другие), выявляет самые благородные черты шопеновского искусства. В то же время советская пианистическая школа показывает шопеновскую музыку в различных интерпретаторских аспектах.

Здесь следует прежде всего остановиться на трактовке Шопена выдающимся представителем старшего поколения советских пианистов — К. Н. Игумновым. Весьма поучительны мысли Игумнова о Шопене и его исполнении. Взгляды Игумнова на интерпретацию Шопена сложились, как он не раз говорил ученикам, «не без влияния впечатлений, сохранившихся у него от слышанной им в ранней юности игры А. Рубинштейна»².

«Шопену были ненавистны,—говорит Игумнов,—всякая неискренность и поза. Величавая простота, отсутствие ложного

¹ А. Ляпунова. Вступительная статья к письмам Балакирева о Шопене. «Советская музыка», 1949, № 10, стр. 60.

² Мысли К. Н. Игумнова о Шопене и его исполнении опубликованы учеником К. Н. Игумнова — Я. И. Мильштейном («Советская музыка», 1949, № 10, стр. 50—53).

пафоса, полная откровенность,—все это характернейшие свойства его творческой личности». «Игумнов говорит, — пишет Я. Мильштейн, — что исполнение Шопена должно быть проникнуто ощущением «величавой простоты», должно разворачиваться естественно и органично, «наподобие плавно текущей человеческой речи». Аналогия с речью здесь не случайна. Для Игумнова музыка всегда была своеобразным живым языком, полным глубокого смысла. И произведения Шопена он рассматривал с этой точки зрения как «чудесные поэмы и рассказы», в которых все звенья находятся во взаимодействии, в которых одна фраза естественно следует за другой, влияет на другую».

«[Игумнов] сразу же давал понять ученику, что преувеличенные замедления или ускорения темпа в произведениях Шопена противопоказаны, что сам Шопен трактовал столь излюбленные им *rubato* не как ряд случайных, произвольных отступлений от основного темпа, а как определенную закономерность движения. [...] Игумнов считал, что *rubato* только тогда хорошо, когда оно естественно, непреднамеренно и, подобно ускорениям и замедлениям безыскусственной человеческой речи, не переходит дозволенных границ. Нередко изменения движения регулировались у него своеобразным законом компенсации: «сколько взяла взаймы, столько и отдал», то есть ускорение часто вело к эквивалентному замедлению и наоборот».

«...Слишком быстрый темп его всегда раздражал, слишком громкие звучания были ему ненавистны, а тощее, вялое однообразие, как и излишек чувств, действовало угнетающе».

«Особенно настаивал он на том, чтобы пианисты, исполняя Шопена, не дробили мелодического дыхания, не расчленили широко текущую мелодию на мелкие куски разрозненных фраз, а, наоборот, стремились объединить их в одно целое. [...] Основой исполнения шопеновской кантилены Игумнов считал законы человеческого пения. Он неоднократно подчеркивал, что если «рояль не поет под руками пианиста», то все музыкальные образы Шопена не живут, искажаются и движутся в не оправданном внутренним содержанием темпе. Именно пение, по мнению Игумнова, является предпосылкой правильной, естественной фразировки и тем средством, которое помогает достичь полного, мягкого, тянущегося звука...»

Вспомнив предыдущую главу, где шла речь об игре и педагогических методах Шопена, мы убедимся в родстве между игумновским толкованием шопеновской музыки и исполнительскими принципами великого польского художника. Это родство говорит о глубоком понимании творчества Шопена выдающимся советским музыкантом.

К. Игумнов был замечательным исполнителем произведений Шопена. В интерпретации Игумнова Шопен предстал вдохновенным и тончайшим поэтом. Незабываемо игумновское истол-

кование ноктюрнов — например, G-dur'ного, пленявшего и подлинной поэтичностью замысла, и характерным игумновским «легким» пением на фортепьяно, и мягкой колористичностью звучаний. Лирика Шопена была особенно близка Игумнову, но он умел раскрывать и трагические образы, созданные Шопеном. Глубоко впечатляли эмоциональные контрасты в балладе F-dur. Полонез es-moll казался целой симфонической поэмой.

В исполнении другого старейшего советского пианиста, А. Б. Гольденвейзера, как отмечает А. Николаев, «также ярче всего возникает лирический облик Шопена. С большим вкусом и прекрасным чувством стиля Гольденвейзер умеет выявить ритмическое изящество шопеновских мелодий, полифоническую природу его музыкальной ткани. Одной из черт пианизма Гольденвейзера являются весьма умеренная педализация, некоторая графичность четких контуров музыкального рисунка, подчеркивающая выразительность мелодической линии. Все это придает его исполнению своеобразный колорит, напоминая о связях стиля Шопена с пианизмом Моцарта»¹.

Л. Н. Оборин, победитель первого международного конкурса имени Шопена в Варшаве², своей гармонически-уравновешенной игрой демонстрирует в шопеновской музыке ту «солнечно-лучистую озаренность», о которой говорит в одной из статей Асафьев. Нельзя не восхищаться оборинской интерпретацией баркаролы, этюдов, прелюдий. Оборину близки и монументальные концепции шопеновских сонат, баллад и полонезов.

Победитель третьего конкурса Я. Зак, не лишая музыку Шопена ее поэтического обаяния, подчеркивает классическую стройность, законченность музыкального воплощения, которые так характерны для искусства Шопена.

Когда играет Шопена В. В. Софроницкий, больше всего впечатляют создаваемые им сурово-трагические образы. С большой силой и художественной убедительностью Софроницкий выявляет острую конфликтность шопеновской музыки. Софроницкому близки и лирические страницы Шопена; в частности, — он один из лучших интерпретаторов шопеновских мазурок.

Исполнение Г. Г. Нейгауза захватывает романтической пылкостью, порывистой страстностью (например, в скерцо b-moll); в то же время в игре Нейгауза мы всегда чувствуем гордый дух

¹ А. Николаев. Шопен в исполнении советских пианистов. «Советская музыка», 1949, № 10, стр. 57.

² Начиная с первого международного конкурса имени Шопена (1927), советские пианисты вместе с польскими неизменно занимали высокие места на шопеновских конкурсах. Высшие (первые или вторые) премии получали советские пианисты — Л. Оборин, Я. Зак, Р. Тамаркина, Б. Давидович, В. Ашкенази, польские пианисты — С. Шпинальский, Г. Черны-Стефаньска, Б. Хессе-Буковска, А. Харасевич.

мужественности и руководящую волю высокого интеллекта. Глубоко и ярко Нейгауз исполняет, например, такие произведения Шопена, как полонез-фантазия, баллада *As-dur*.

Ученик Нейгауза С. Рихтер тоже раскрывает в своей интерпретации и вдохновенную поэтичность, и интеллектуализм музыки Шопена. «В его исполнении,—пишет в цитированной статье А. Николаев,—образы, созданные композитором, словно озаряются пламенными красками, придающими им новые оттенки. [...] Рихтер как бы подчеркивает выраженный в поэтическом творчестве Шопена трагизм жизненных противоречий, скрытый под оболочкой безупречной красоты его мелодий и гармоний».

Слушая Э. Гилельса, например его исполнение *As-dur*'ного полонеза, ощущаешь прежде всего величественность замыслов и гордый, мужественный тон музыки Шопена. Я. Флиер, очень редко выступающий из-за болезни, исполняя Шопена, увлекает слушателей высоким эмоциональным подъемом. Одной из талантливых исполнительниц Шопена была безвременно умершая Р. Тамаркина, получившая вторую премию на третьем шопеновском конкурсе. Ее интерпретация Шопена привлекала сочетанием одухотворенности и мужественности. О Шопене в трактовке С. Фейнберга А. Николаев в цитированной статье говорит: «Даже в лирических высказываниях Шопена в передаче их Фейнбергом ощущается [...] напряженный, будто пронзенный электрическим током пульс движения. Шопен предстает перед нами не безмятежным созерцателем жизни, а поэтом, чье сердце взволнованно бьется, чьи мысли полны страстными порывами к счастью, к борьбе с темными силами». В мужественных тонах трактует Шопена М. Гринберг, отнюдь не затеяя, однако, и лирическую сторону его искусства. Ю. Брюшков подчеркивает в музыке Шопена больше всего ее лиричность, изящество. Тонкий и умный мастер Г. Гинзбург, с предельным совершенством воссоздавая «звуковую оболочку» шопеновской музыки, умеет раскрыть в ней и глубокую мысль художника. Особенно близки ему поэтичные и изящные шопеновские миниатюры, но он превосходно исполняет и монументальные творения Шопена. Игра Б. Давидович, получившей первую премию на четвертом шопеновском конкурсе, привлекает женственно-поэтичным толкованием произведений Шопена. Исполнительский облик Вл. Ашкенази, получившего вторую премию на последнем шопеновском конкурсе, полностью еще не определился. Ашкенази принял участие в конкурсе до поступления в высшее учебное заведение выпускником музыкальной школы-десятилетки при Московской консерватории. В настоящее время он работает под руководством одного из наших крупнейших мастеров Л. Оборина. Но уже сейчас можно сказать, что в лице Ашкенази в советскую музыкальную культуру вошел пианист большого дарования. Игра Ашкенази впечатляет не только эмоциональной

насыщенностью и виртуозной свободой, но и рельефностью образов, ясностью общей концепции.

Каждый из перечисленных пианистов, — как и ряд не охарактеризованных нами (С. Нейгауз, Е. Малинин, Д. Башкиров, Ю. Муравлев и другие), — понимают Шопена в той или иной мере по-своему. Но все воссоздают его творческие мысли, раскрывая их здоровое, реалистическое содержание, не снижая их салонной изнеженностью и бездумной бравурностью.

Произведения Шопена звучат на концертных эстрадах всего Советского Союза. Шопена исполняют у нас не только советские артисты, но и гости из зарубежных стран.

Советские любители музыки и музыканты хорошо знакомы с исполнительским искусством Г. Черны-Стефаньской. За годы, прошедшие со времени четвертого шопеновского конкурса, на котором Черны-Стефаньска получила первую премию, высокоодаренная польская пианистка стала зрелым, законченным мастером фортепьянной игры. Черны-Стефаньска обладает превосходным техническим аппаратом, инструмент под ее пальцами звучит мягко и сочно; шопеновская кантилена в ее исполнении выразительна и пластична; Черны-Стефаньска умеет подчеркнуть тонкий колоризм шопеновских гармоний, показать сложную ткань шопеновской полифонии. Черны-Стефаньской очень близка лирика Шопена — особенно в его ранних произведениях, которые Черны-Стефаньска вообще играет очень охотно. В последних ее московских выступлениях запомнилось исполнение прелюдий *Des-dur* и *A-dur*, ноктюрна *Fis-dur*. Однако творческий диапазон талантливой пианистки отнюдь не исчерпывается лирикой. Незабываемое впечатление оставляют в ее исполнении мазурки; редко кому удастся так ярко выявить глубокую народную основу этого шопеновского жанра. Черны-Стефаньска верно чувствует и убедительно передает в своей интерпретации изящество шопеновской музыки (полонез *d-moll*, вальс *Es-dur*), ее взволнованность и порывистость (баллада *g-moll*, скерцо *h-moll*), эпическое величие и драматическую силу (полонез *fis-moll*). Блестяще, с большим виртуозным размахом исполнила она полонез *Es-dur*.

Внимание к Шопену в нашей стране выражается не только в высокой культуре исполнения и широкой пропаганде его произведений. Творчеству Шопена посвящаются труды советских музыковедов (в первую очередь должны быть названы работы замечательного музыкального мыслителя академика Б. В. Асафьева). Сочинения Шопена издаются большими тиражами. Особо следует указать на предпринятое Государственным музыкальным издательством издание полного собрания сочинений Шопена под редакцией Г. Г. Нейгауза и Л. Н. Оборина. По своим задачам советское издание сочинений Шопена сходно с изданием шопеновских произведений, начатым в 1949 году Институ-

том имени Шопена в Варшаве и Польским музыкальным издательством (редакция И. Падеревского, Л. Бронарского и И. Турчиньского). Оба издания ставят своей целью дать точный, научно проверенный текст всех произведений Шопена, снабженный комментариями и указаниями виднейших пианистов.

Столетие со дня смерти Фридерика Шопена, исполнившееся в 1949 году, было отмечено в нашей стране многочисленными концертами, лекциями, выставками, статьями и научными трудами, посвященными жизни и творчеству Шопена.

Все это убедительно говорит о том подлинно всенародном признании, которое получило в нашей стране искусство великого польского художника.



КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ ШОПЕНА

1771

15 апреля. Родился во Франции, в деревне Марэвилль, отец Ф. Шопена Николай Шопен, сын французского крестьянина Франсуа Шопена и Маргериты Шопен.

1782

14 сентября. Родилась мать Ф. Шопена Юстина Шопен, дочь агронома Я. Кжижановского и А. Кжижановской.

1806

2 июня. Женильба Н. Шопена на Ю. Кжижановской.

1807

6 апреля. Родилась старшая дочь Шопенов Людвика.

1810

22 февраля (по другим данным—1 марта). Родился в Желязовой Воле Фридерик Францишек Шопен.

Н. Шопен переезжает с семьей в Варшаву, где занимает должность преподавателя в Варшавском лицее. В своей квартире при лицее Н. Шопен открывает пансион для учеников лицея.

1811

9 июля. Родилась Изабелла, вторая дочь Шопенов.

1812

20 ноября. Родилась Эмилия, третья дочь Шопенов.

1816

Ф. Шопен начинает брать уроки фортепьянной игры у В. Живного.

1818

24 февраля. Шопен впервые выступает публично на благотворительном вечере. Исполняет первую часть концерта В. Йировца.

1821

23 апреля. Шопен посвящает В. Живному в день его рождения полонез As-dur (первая из сохранившихся рукописей Шопена).

1822

Шопен начинает брать уроки композиции у ректора Высшей музыкальной школы Ю. Эльснера.

1823

Шопен поступает в четвертый класс Варшавского лицея.
24 февраля. Шопен выступает на музыкальном вечере. Исполняет концерт Ф. Риса.

1824

Шопен проводит август и сентябрь в Шафарне, у своего товарища по лицею Д. Дзевановского. Здесь Шопен выпускает шуточную рукописную газету «Курьер шафарский».

6 декабря. Представление в квартире Шопенов комедии в стихах Фридриха и Эмили «Ошибка, или Мнимый жулик». Главные роли исполняют авторы.

1825

27 мая. Концерт в зале консерватории с участием Шопена.

10 июня. Концерт в зале консерватории с участием Шопена.

Лето Шопен проводит в Шафарне. Совершает поездки в Торн (Торунь) и Данциг (Гданьск).

1826

27 июня. Шопен кончает лицей.

28 июля. Шопен едет на воды в Рейнерц (Душники) с матерью и сестрами Людвигой и Эмилией.

Август. Шопен дает в Душниках концерты в пользу двух детей, оставшихся сиротами.

Сентябрь. Шопен поступает в Высшую школу музыки в класс Ю. Эльснера.

1827

10 апреля. Смерть Эмили Шопен.

1828

Весна. И. Гуммель дает концерты в Варшаве.

Шопен проводит лето в Санниках у своих знакомых Прушаков.

Сентябрь—октябрь. Первое путешествие Шопена за границу. Шопен сопровождает профессора Варшавского университета Ф. Яроцкого на конгресс естествоиспытателей в Берлине. Шопен проводит в Берлине три недели, посещает концерты и оперные спектакли.

1829

Апрель. Шопен знакомится с Констанцией Гладковской.

Июль. Шопен кончает Высшую школу музыки.

Июль—август. Первое путешествие в Вену, где 11 и 18 августа Шопен дает концерты.

Октябрь. Шопен гостит в Стжижеве у своей крестной А. Весёловской, затем — в замке Антонин у А. Радзивилла. Э. Радзивилл делает два карандашных портрета Шопена.

Художник А. Мирошевский пишет портреты Шопена и его родителей.

19 декабря. Шопен принимает участие в концерте в Купеческом клубе.

Сближение Шопена с группой молодых польских литераторов — с

С. Витвицким, М. Мохнацким, Б. Залесским, С. Гошиньским и другими.
Май—июль. Н. Паганини дает концерты в Варшаве (10 концертов с 23 мая по 19 июля).

1830

8 февраля. Шопен впервые исполняет концерт f-moll с сопровождением малого симфонического оркестра в квартире родителей.

17 марта. Шопен играет в Национальном театре концерт f-moll и фантазию на польские темы.

22 марта. Второй концерт Шопена в Национальном театре. В программе концерт f-moll, Rondo à la Krakowiak и импровизация.

Май—июнь. Концерты Генриетты Зонтаг в Варшаве.

Июль. Шопен гостит в Потужине у своего друга Т. Войцеховского.

21 сентября. Первое исполнение концерта e-moll в квартире Шюпенов.

11 октября. Прощальный концерт Шопена в Национальном театре с участием К. Гладковской. Шопен играет концерт e-moll и фантазию на польские темы.

2 ноября. Шопен навсегда покидает Варшаву.

8 ноября. Шопен выступает во Вроцлаве в концерте. Исполняет Larghetto и Rondo из концерта e-moll и импровизирует.

22 ноября. Шопен приехал в Вену.

29 ноября. Восстание в Варшаве.

1831

4 апреля. Шопен принимает участие в концерте певицы Гастриа-Вестрис. Исполняет концерт e-moll.

11 июня. Шопен принимает участие в концерте Д. Маттиса. Исполняет концерт e-moll.

20 июля. Шопен выезжает из Вены в Париж через Зальцбург, Мюнхен и Штутгарт.

28 августа. Концерт в Мюнхене. Шопен исполняет концерт e-moll и фантазию на польские темы.

Начало сентября. Шопен приезжает в Штутгарт и здесь получает известие о падении Варшавы.

Конец сентября. Шопен приезжает в Париж и поселяется в комнате на бульваре Пуассоньер.

Конец года. Шопен знакомится с Ф. Листом, Ф. Гиллером, Л. Керубини, Дж. Россини, Ф. Паэром, Ф. Калькбреннером, И. Пиксисом, Ф. Фетисом и другими парижскими музыкантами.

1832

Знакомство с Г. Гейне, Г. Берлиозом и Ф. Мендельсоном.

26 февраля. Шопен дает в зале Плейеля свой первый парижский концерт. Исполняет концерт f-moll и «Вариации на тему из «Дон-Жуана».

Апрель—май. Шопен принимает участие в нескольких парижских концертах.

Шопен начинает преподавательскую деятельность.

Август. Шопен знакомится с А. Мицкевичем.

П. Виньерон пишет портрет Шопена.

Шопен переезжает с бульвара Пуассоньер на улицу Бержер.

1833

Январь. Шопен вступает в Польское литературное общество.

Апрель. Шопен и Лист играют в концерте в пользу артистки Генриетты Смитсон.

Шопен участвует в ряде парижских концертов.

Шопен сближается с В. Беллини и виолончелистом О. Франкоммом.

Лето Шопен проводит в Турени у Франкомма.

15 декабря. Шопен участвует в концерте вместе с Листом и Гиллером.

Шопен переезжает в новую квартиру на Шоссе д'Антэн.

1834

Весна. Друг Шопена Я. Матушиньский приезжает в Париж и поселяется вместе с Шопеном в его квартире.

Май. Шопен с Гиллером едет на музыкальный фестиваль в Аахен. Поездки в Кобленц и Дюссельдорф. Встреча с Мендельсоном.

По возвращении в Париж Шопен принимает участие в концертах Ф. Гиллера, Ф. Штепеля и Г. Берлиоза.

1835

25 февраля. Шопен играет в зале Эрара с Гиллером его дуэт для двух фортепьяно.

22 марта. Шопен участвует в концерте в зале Плейеля вместе с Ф. Листом, А. Нурри и другими артистами.

4 апреля. Шопен участвует в большом концерте вместе с Листом и другими артистами.

5 апреля. Шопен участвует в концерте в пользу польских эмигрантов.

26 апреля. Шопен играет в сопровождении оркестра *Andante spriato* и полонез *Es-dur*.

Конец июля — начало августа. Шопен гостит у маркиза А. де Кюстин в Энгиене.

16 августа. Шопен встречается с родителями в Карлсбаде (Карловы Вары) и проводит с ними месяц.

Сентябрь. Шопен встречает в Дрездене семью Водзиньских. Из Дрездена Шопен едет в Лейпциг, где вновь встречает Мендельсона. Шопен знакомится с Кларой Вик и Р. Шуманом.

Конец года. Болезнь Шопена. Распространяются слухи о его смерти.

1836

9 апреля. Шопен принимает участие в концерте Листа в зале Эрара.

Лето. Поездка в Мариенбад (Марианске Лазни), где М. Водзиньская и ее родные проводят лето. Вместе с Водзиньскими Шопен едет в Дрезден. Шопен просит руки М. Водзиньской, получает ее согласие, но родители не дают окончательного ответа на предложение Шопена.

Сентябрь. Шопен в Лейпциге. Вторая встреча с Р. Шуманом.

Конец года. Лист знакомит Шопена с Жорж Санд.

1837

Середина года. Разрыв помолвки с М. Водзиньской.

Июль. Шопен проводит около двух недель в Лондоне. Играет у Г. Бродвуда в присутствии нескольких лондонских музыкантов.

Скульптор А. Бови делает первый медальон Шопена.

Шопен получает, через русского посла в Париже, предложение правительством Николая I получить звание «первого пианиста императора России». Шопен отклонил это предложение.

1838

5 марта. Шопен участвует в концерте; играет с Ш. Альканом, А. Гутманом и П. Циммерманом в восемь рук.

12 марта. Шопен выступает в Руане в симфоническом концерте в бенефис своего друга дирижера А. Орловского. Исполняет концерт е-moll.
Лето. Сближение Шопена с Жорж Санд. Э. Делакруа пишет портрет Шопена. Начало дружбы Шопена с Делакруа.

Октябрь. Я. Гетценбергер рисует карандашный портрет Шопена за фортепьяно.

Конец октября. Шопен выезжает из Парижа, чтобы провести зиму на острове Майорка вместе с Жорж Санд и ее детьми.

Ноябрь. Шопен и Жорж Санд прибывают на Майорку, сначала поселяются в городе Пальме, затем в окрестностях города в «Доме ветра».

15 декабря. Шопен и Жорж Санд переезжают в монастырь Вальдемоза.

1839

Февраль. Резкое ухудшение состояния здоровья Шопена заставляет его и Жорж Санд покинуть Майорку и вернуться во Францию.

Весна. Шопен живет в Марселе. После значительного улучшения в состоянии здоровья Шопен и Жорж Санд совершают поездку в Геную.

Конец мая. Шопен и Жорж Санд переезжают в Ноан, имени Жорж Санд.

Октябрь. Шопен возвращается в Париж и поселяется на улице Трошше.

Шопен знакомится с И. Мошелесом.

1840

Лето. Шопен и Жорж Санд проводят летние месяцы в Париже.

1841

26 апреля. Шопен дает концерт в зале Плейеля с участием скрипача Г. Эрнста и певицы Л. Даморо-Цинти.

Лето. Летние месяцы Шопен проводит в Ноане. Там же гостит Полина Виардо.

Ноябрь. Возвращение в Париж. Шопен поселяется на улице Пигалль.

Скульптор А. Дантан лепит бюст Шопена.

1842

21 февраля. Шопен дает концерт в зале Плейеля. В концерте участвуют Франкомм и Полина Виардо.

20 апреля. Смерть ближайшего друга Шопена — Я. Матушиньского.

Лето. Шопен проводит лето в Ноане, где гостит также Делакруа.

Сентябрь. Шопен и Жорж Санд возвращаются в Париж и поселяются на Орлеанском сквере.

1843

Лето. Летние месяцы Шопен проводит в Ноане.

1844

3 мая. Смерть Николая Шопена.

Лето. Летние месяцы Шопен живет в Ноане.

Конец августа. Во Францию приезжает сестра Шопена Людвика Енджевич с мужем и гостит некоторое время в Ноане.

1845

Ухудшение состояния здоровья Шопена.

Лето. Шопен переезжает на летние месяцы в Ноан.

Лето. Шопен последний раз проводит летние месяцы в Ноане. Осложнение отношений Шопена с Жорж Санд.

Осень. Шопен возвращается в Париж один. Жорж Санд остается в Ноане. Начало публикации романа Жорж Санд «Луcretia Флорини», в котором Жорж Санд дает неправильное освещение своих отношений с Шопеном.

1847

Февраль. В Париж приезжает Жорж Санд и живет некоторое время на Орлеанском сквере — последние месяцы совместной жизни Шопена и Жорж Санд.

Лето. Разрыв между Шопеном и Жорж Санд. Летние месяцы Шопен проводит в Париже, выезжая лишь на несколько дней в имение одного из своих знакомых — Альбрехта.

Ф. Винтергальтер рисует четыре карандашных портрета Шопена. Портреты Шопена пишут Ари Шеффер и Ш. Леман. А. Бови лепит три медальона Шопена.

1848

Январь. А. Кольберг пишет последний прижизненный портрет Шопена.

16 февраля. Последний парижский концерт Шопена, состоявшийся в зале Плейеля. В концерте участвуют О. Франкомм и скрипач Ж. Алар.

4 марта. Случайная и последняя встреча Шопена с Жорж Санд.

20 апреля. Шопен по совету своей ученицы Дж. Стирлинг едет в Англию концерттировать.

По приезде в Лондон Шопен выступает на нескольких вечерах в домах английских аристократов, дает уроки.

Шопен знакомится с Ч. Диккенсом, Т. Карлейлем, Дж. Хогартом, певицей Джени Линд.

23 июня. Первый концерт Шопена в Лондоне, в доме А. Сарторис. В концерте принимает участие итальянский певец Дж. Марио.

7 июля. Второй концерт Шопена в Лондоне, в доме Фальмута. В концерте приняла участие Полина Виардо.

Август. Шопен выезжает в Шотландию, гостит в замках шотландских аристократов.

28 августа. Шопен принимает участие в большом концерте в Манчестере.

27 сентября. Шопен принимает участие в концерте в Глазго.

4 октября. Шопен дает концерт в Эдинбурге.

31 октября. Шопен возвращается в Лондон. Состояние его здоровья резко ухудшилось.

16 ноября. Шопен, совершенно больной, принимает участие в концерте, организованном в пользу польских эмигрантов, — последнее выступление Шопена.

23 ноября. Шопен покидает Англию.

24 ноября. Тяжело больной, Шопен возвращается в Париж на свою квартиру в Орлеанском сквере.

1849

Несколько оправившись, Шопен возобновляет уроки, однако болезнь вскоре вынуждает его отказаться от них.

Фотограф Биссон делает снимок Шопена (дагерротип), через несколько времени изданный Шлезингером, — последнее прижизненное изображение Шопена.

Лето. Шопен поселяется в предместье Парижа Пасси, на улице Шайо.

Приезжает Людвика Енджеевич ухаживать за смертельно больным Шопеном.

Осень. Возвращение в Париж. Шопен снимает новую квартиру на Вандомской площади.

17 октября. Шопен умер в 2 часа утра в присутствии Людвики Енджеевич, М. Чарторыской и нескольких друзей. Скульптор О. Клезанже делает отпечаток лица и левой руки Шопена.

30 октября. Похороны Шопена. В церкви св. Мадлен исполняются: «Реквием» Моцарта, прелюдии c-moll и h-moll Шопена на органе и оркестрованный похоронный марш Шопена. Шопен погребен на кладбище Пёр-Лашез.

Декабрь. Сердце Шопена, привезенное Людвикой Енджеевич в Варшаву, похоронено в костеле св. Креста, где покоится донья.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ ШОПЕНА¹

Полонез g-moll	—	1817	1817
Военный марш	—	1817	1930
Полонез B-dur	—	1817	1934
Мазурка D-dur	—	1818—1820 (?)	1910
Полонез As-dur	—	1821	1902
Полонез gis-moll	—	1822(?)	1864
Мазурка a-moll	ор. 17 № 4	1824—1834	1834
Мазурка G-dur	—	1825	1825 или 1826
Рондо c-moll	ор. 1	1825	1825
Мазурка C-dur	—	1825	Дата первой публикации не установлена
Мазурка B-dur	—	1825	1825 или 1826
Полонез на тему из оперы «Севильский цирюльник» Россини	—	1825	1826(?)
Мазурка G-dur	—	1826	1826(?)
Полонез b-moll («Прощание»)	—	1826	1881
Вариации на тему швейцарской песни	—	1826—1827	1851

¹ Почти все сочинения Шопена написаны для фортепьяно. Поэтому в данном списке названия фортепьянных произведений приводятся без указания инструмента, для которого они предназначены.

Сочинения Шопена, изданные при его жизни, помечены, за немногими исключениями, опусами — от ор. 1 до ор. 65. Из сочинений, которые самим Шопеном включены в опусный перечень, при жизни Шопена не издано лишь одно: соната c-moll, отправленная Шопеном издателю Гаслингеру, но опубликованная уже после смерти автора в 1851 году. Сочинения Шопена, помеченные опусами 66—74, опубликованы Ю. Фонтаной в 1855 и 1859 гг., сочинения эти относятся к разным периодам творчества Шопена. Произведения Шопена, опубликованные после издания Фонтаны, не помечены опусами.

Первая дата в настоящем списке указывает год, когда было создано произведение; вторая дата указывает год первого издания. Некоторые сочинения снабжены примечанием: дата первой публикации не установлена; все эти произведения изданы после смерти композитора.

3 экосеза — D-dur, G-dur, Des-dur	ор. 72	1826	1855
Вариации F-dur (в 4 руки)	—	1826	Дата первой публикации не установлена
Rondo à la mazur F-dur	ор. 5	1826	1828
Вариации на тему из оперы «Золушка» Россини для флейты с аккомпанементом ф-п. ¹	—	1827 (1829?)	1953
Andante dolente b-moll	—	1827	Дата первой публикации не установлена
Контрданс Ges-dur	—	1827	1934
Мазурка a-moll	ор. 68 № 2	1827	1855
Ноктюрн c-moll	—	1827	1938
Полонез d-moll	ор. 71 № 1	1827	1855
Ноктюрн c-moll	ор. 72	1827	1855
2 вальса — As-dur и Es-dur	—	1827	1902
Вариации на тему из оперы Моцарта «Дон-Жуан» B-dur для ф-п. с орк.	ор. 2	1827	1830
Соната c-moll	ор. 4	1827—1828	1851
Рондо C-dur для двух ф-п.	ор. 73	1828	1855
Рондо C-dur (первоначальный вариант, для одного ф-п.).	ор. 73	1828	1954
Полонез B-dur	ор. 71 № 2	1828	1855
Краковяк. Большое концертное рондо (Rondo à la Krakowiak) для ф-п. с орк.	ор. 14	1828	1834
Мазурка A-dur	—	1828—1829	1902
Трио g-moll для ф-п., скрипки и виолончели	ор. 8	1828—1829	1833
Воспоминание о Паганини	—	1829	1881
Полонез Ges-dur	—	1829	1872
Похоронный марш c-moll	ор. 72	1829	1855
Песни для голоса с ф-п. Желание, Что же любит молодая девушка	ор. 74	1829	1859

¹ Не вызывает сомнений, что автором *флейтовой партии* вариаций действительно является Шопен. Однако наивный и даже примитивный фортепьянный аккомпанемент не соответствует изящно-виртуозному стилю флейтовой партии и стилю ранних фортепьянных сочинений Шопена. Польский музыковед Я. Проснак законно сомневается в том, что этот аккомпанемент принадлежит Шопену (см. J. Prosnak. *Wariacje fletowe Chopina. Studia muzykologiczne*, t. I, P. W. M. Kraków, 1953, стр. 267). Видимо, аккомпанемент «приписан» кем-то к флейтовой партии. Остается невыясненным, был ли написан Шопеном фортепьянный аккомпанемент и (если он был написан) где находится полная шопеновская рукопись.

Полонез f-moll	ор. 71 № 3	1829	1855
Концерт f-moll для ф-п. с орк.	ор. 21	1829	1836
Вальс Des-dur	ор. 70 № 3	1829	1855
Вальс a-moll	—	Конец 1820-х гг.(?)	1955
Интродукция и полонез C-dur для виолончели с ф-п.	ор. 3	1829—1830	1833
Большая фантазия на польские темы B-dur для ф-п. с орк.	ор. 13	1829—1830	1834
12 больших этюдов — C-dur, a-moll, E-dur, cis-moll, Ges-dur, es-moll, C-dur, F-dur, f-moll, As-dur, Es-dur, c-moll	ор. 10	1828—1832	1833
Мазурка D-dur	—	1829—1832	1875
Вальс E-dur	—	ок. 1829	1871
Вальс h-moll	ор. 69 № 2	1829	1855
Мазурка C-dur	ор. 68 № 1	1829	1855
Мазурка F-dur	ор. 68 № 3	1829	1855
Мазурка для голоса (без сопро- вождения ф-п.), написанная в честь В. Ганки	—	1829	1879
Вальс e-moll	—	1830	1863
Концерт e-moll для ф-п. с орк.	ор. 11	1830	1833
4 мазурки — fis-moll, cis-moll, Es-dur, es-moll	ор. 6	1830—1831	1832
5 мазурок — B-dur, a-moll, f-moll, As-dur, C-dur	ор. 7	1830—1831	1832
Песни для голоса с ф-п. Вест- ница, Прочь с глаз, Воин, Гулянка	ор. 74	1830	1859
3 ноктюрна — b-moll, Es-dur, H-dur	ор. 9	1829—1830	1833
Ноктюрны — F-dur, Fis-dur	ор. 15 № 1 и № 2	1830—1831	1834
Большой блестящий полонез Es-dur для ф-п. с орк.	ор. 22	1830—1831	1836
Большой блестящий вальс Es-dur	ор. 18	1831	1834
Песни для голоса с ф-п. Груст- ная речка, Жених, Литов- ская песня	ор. 74	1831	1859
Вальс a-moll	ор. 34 № 2	1831	1838
Скерцо h-moll	ор. 20	1831—1832	1835
Баллада g-moll	ор. 23	1831—1835	1836

12 этюдов — As-dur, f-moll, F-dur, a-moll, e-moll, gis-moll, cis-moll, Des-dur, Ges-dur, h-moll, a-moll, c-moll	op. 25	1831—1836	1837
Мазурки—B-dur, es-moll, As-dur	op. 17 №№ 1, 2, 3	1832—1833	1834
Мазурка B-dur	—	1832	1909
Рондо Es-dur	op. 16	1832	1834
Большой концертный дуэт для ф-п. и виолончели (сочинен совместно с О. Франкоммом) на темы из оперы «Роберт- Дьявол» Мейербера	—	1832—1833	1833
Ноктюрн g-moll	op. 15 № 3	1833	1834
Largo Es-dur	—	1830-е гг. (?)	1938
Блестящие вариации на рондо из «Людoviка» Герольда B-dur	op. 12	1833	1833
Болеро a-moll	op. 19	1833	1834
Ноктюрн cis-moll	—	1833	1875
Мазурка C-dur	—	1833	1902
4 мазурки — g-moll, C-dur, As- dur, b-moll	op. 24	1834—1835	1835
Мазурка As-dur	—	1834	1930
2 ноктюрна — cis-moll и Des-dur	op. 27	1834—1835	1836
2 полонеза — cis-moll и es-moll	op. 26	1834—1835	1836
Прелюдия As-dur	—	1834	1918
Фантазия-экспромт cis-moll	op. 66	1834	1855
Andante spianato ¹	op. 22	1834	1836
Cantabile B-dur	—	1834	1931
Вальс Ges-dur	op. 70 № 1	1835	1855
Мазурки G-dur и C-dur	op. 67 № 1 и № 3	1835	1855
Блестящий вальс As-dur	op. 34 № 1	1835	1838
Вальс As-dur	op. 69 № 1	1835	1855
24 прелюдии (во всех мажор- ных и минорных тонально- стях)	op. 28	1836—1839 ²	1839
Песни для голоса с ф-п. Листья летят с деревьев (Песнь скор- би)	op. 74	1836	1859

¹ Andante spianato написано в качестве вступления к полонезу Es-dur. В окончательном виде пьеса Шопена получила название: Большой блестящий полонез Es-dur, предшествуемый Andante spianato, для ф-п. с орк.

² Прелюдии a-moll и d-moll сочинены, предположительно, в 1831 году.

Баллада F-dur	ор. 38	1836—1839	1840
4 мазурки — c-moll, h-moll, Des-dur, cis-moll	ор. 30	1836—1837	1838
Песня для голоса с ф-п. Ко- лечко	ор. 74	1836	1859
2 ноктюрна — H-dur и As-dur	ор. 32	1836—1837	1837
Экспромт As-dur	ор. 29	ок. 1837	1838
Похоронный марш, вошедший в сонату b-moll	ор. 35	ок. 1837	1840
Скерцо b-moll	ор. 31	1837	1838
Песня для голоса с ф-п. Моя любимая	ор. 74	1837	1859
4 мазурки — gis-moll, D-dur, C-dur, h-moll	ор. 33	1837—1838	1838
Блестящий вальс F-dur	ор. 34 № 3	1838	1838
Ноктюрн g-moll	ор. 37 № 1	1838	1840
Песня для голоса с ф-п. Весна	ор. 74	1838	1859
Полонез A-dur	ор. 40 № 1	1838	1840
Полонез c-moll	ор. 40 № 2	1838—1839	1840
Скерцо cis-moll	ор. 39	1838—1839	1840
Соната b-moll (первая часть, скерцо и финал)	ор. 35	1839	1840
Мазурки—cis-moll, e-moll, H-dur и As-dur	ор. 41	1838—1839	1840
Ноктюрн G-dur	ор. 37 № 2	1839	1840
Экспромт Fis-dur	ор. 36	1839	1840
3 новых этюда — f-moll, As-dur, Des-dur	—	1839	1840
Блестящий (Большой) вальс As-dur	ор. 42	1840	1840
Мазурка a-moll	—	1840	1842
Полонез fis-moll	ор. 44	1840—1841	1841
Allegro de concert (первоначаль- но — первая часть концерта для ф-п. с орк., сочиненная в 1832 году)	ор. 46	1840—1841	1841
Фантазия f-moll	ор. 49	1840—1841	1842
Баллада As-dur	ор. 47	1840—1841	1842
Мазурка a-moll (посв. Е. Гайару)	—	1840—1841	1841
Гарантелла As-dur	ор. 43	1841	1841
2 ноктюрна — c-moll и fis-moll	ор. 48	1841	1842
Прелюдия cis-moll	ор. 45	1841	1841
Песня для голоса с ф-п. При- гожий парень	ор. 74	1841	1859

Вариация № 5 E-dur из коллективной пьесы Нехатерон ¹	—	1841	1841
3 мазурки — G-dur, As-dur, cis-moll	ор. 50	1841—1842	1842
Фуга a-moll	—	ок. 1841—1842	1898
Экспромт Ges-dur	ор. 51	1842	1843
Баллада f-moll	ор. 52	1842	1843
Полонез As-dur	ор. 53	1842 ²	1843
Скерцо E-dur	ор. 54	1841—1842	1843
Автограф (листок из альбома А. Шереметевой) E-dur	—	1843	1894
Вальс f-moll	ор. 70 № 2	1843	1855
2 ноктюрна — f-moll и Es-dur	ор. 55	1843	1844
3 мазурки — H-dur, C-dur, c-moll	ор. 56	1843	1844
Колыбельная Des-dur	ор. 57	1843	1845
Соната h-moll	ор. 58	1844	1845
Песни для голоса с ф-п. Две смерти (Дума), Нет того, что нужно (Меланхолия)	ор. 74	1845	1859
3 мазурки — a-moll, As-dur, fis-moll	ор. 59	1845	1845
Баркарола Fis-dur	ор. 60	1845—1846	1846
Полонез-фантазия As-dur	ор. 61	1845—1846	1846
Соната g-moll для виолончели с ф-п.	ор. 65	1845—1846	1847
2 ноктюрна — H-dur и E-dur	ор. 62	1846	1846
3 мазурки — H-dur, f-moll и cis-moll	ор. 63	1846	1847
Мазурка a-moll	ор. 67 № 4	1846 (1848?)	1855
3 вальса — Des-dur, cis-moll, As-dur	ор. 64	1846—1847	1847
Песня для голоса с ф-п. Мелодия	ор. 74	1847	1859
Мазурка g-moll	ор. 67 № 2	1849	1855
Мазурка f-moll	ор. 68 № 4	1849	1855

¹ Нехатерон — шесть вариаций шести композиторов, написанные для благотворительного концерта. Полное название пьесы: Нехатерон. Концертная пьеса. Большие бравурные вариации на марш из «Пуритан» Беллини, сочиненные для концерта, устроенного г-жей княгиней Бельджейозо в пользу бедных, гг. Листом, Тальбергом, Пиксисом, Герцем, Черни и Шюппом.

² Есть основания предполагать, что полонез ор. 53 сочинен в 1836 г. и переработан в 1842 г. (см. Вг. S y d o w. Bibliografia Chopina, стр. 10).

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- «Almanach Chopinowski». Kraków, 1949.
- «Annales Chopin». 2, 3, red. J. M. Chominski. Varsovie, Societé Fré-
déric Chopin, 1958.
- Асафьев Б. Мазурки Шопена. «Советская музыка», 1947, № 3.
- Асафьев Б. (И. Глебов). Шопен. М., 1922.
- Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов. Избран-
ные труды, т. IV. М., 1955.
- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Часть вторая. Интона-
ция. М., 1947.
- Балакирев М. Письма о Шопене со вступительной статьей А. Ляпу-
новой. «Советская музыка», 1949, № 10.
- Barbag S. Studium o pieśniach Chopina. Lwów, 1927.
- Bidou H. Chopin. Paris, 1925.
- Bieniental L. Chopin. Warszawa, 1937.
- Богданов-Березовский В. Шопен. Л., 1935.
- Bronarski L. Harmonika Chopina. Warszawa, 1935.
- Bronarski L. Etudes sur Chopin, vol. 1—2.
Lausanne, 1944—1946.
- Broskiewicz J. Opowieść o Chopinie. Lodz, 1955.
- Broszkiewicz J. Frédéric Chopin. Berlin, 1952.
- Брошкевич Е. Образ любви (перевод с польского). М., 1959.
- Bourniquel C. Chopin. Dresden, 1958.
- Бэлза И. Проблема изучения шопеновского наследия. «Краткие сообще-
ния Института славяноведения АН СССР». М., 1952, № 9.
- Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. I. М., 1954.
- Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. II. М., 1957.
- Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960.
- Васина В. Гений славянской музыки. «Советская музыка», 1949, № 10.
- Wóycik-Keuprulian W. Melodyka Chopina. Lwów, 1930.
- Ganche E. Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1937.
- Ganche E. Dans le souvenir de Fr. Chopin. Paris, 1925.
- Ganche E. Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de
psychologie. Paris, [1935].
- Ganche E. Voyages avec Frédéric Chopin. Paris, 1934.
- Hoesick F. Fr. Chopin. Życie i twórczość, t. I, II, 1927.
- Давыдова Л. Шопен. СПб., 1892.
- Делакруа Э. Дневник (перевод с французского). М., 1950.
- Dobrzycki H. Narodowość Chopina. Warszawa, 1908.
- Дроздов А. Шопен и советские исполнители. «Советская музыка»,
1946, № 8—9.
- Ивашкевич Яр. Шопен (перевод с польского). М., 1949.
- Iwaszkiewicz Jaroslaw. Chopin. Polskie Wydawnictwo Muzyczne,
1955.
- «История Польши.» Изд. АН СССР, т. I. М., 1954.

- Idzikowski M, Sydow V. Portret Fryderyka Chopina. Kraków, 1952.
- Игумнов К. [О музыке Шопена] «Советская музыка», 1949, № 10.
- Karaszowski M. Fryderyk Chopin. t. I, II. Warszawa, 1882.
- Каренин В. (В. Д. Комарова-Стасова). Жорж Санд. т. II. Пг. 1916.
- Karłowicz M. Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa, 1904.
- «Kwartalnik muzyczny», № 26—27. Warszawa—Kraków, 1949.
- Клечинский Я. Как исполнять Шопена (перевод с польского). СПб., 1897.
- Kluczynski J. Chopin's grossere Werke. Leipzig, 1898.
- Kobyłańska K. Chopin w kraju. Dokumenty i pamiątki. Kraków. 1955.
- Kobyłańska K. Nieznany listy Chopina. «Muzyka», 1958, № 1/2.
- Cortot A. Aspects de Chopin. Paris, 1949.
- Koczalski R. Fr. Chopin. Quatre conférences analytiques. Paris, [1910].
- Кремлев Ю. Национальное и народное в творчестве Фридриха Шопена. «Советская музыка», 1949, № 10.
- Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества. Л.—М., 1949.
- Кремлев Ю. Эстетика Шопена. «Советская музыка», 1949, № 7.
- Кюн Ц. История литературы фортепьянной музыки, курс А. Г. Рубинштейна. СПб., 1889.
- Lenz W. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit. Berlin, 1872.
- Ленц В. Воспоминания о Шопене (выдержки из книги «Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit»). «Русская музыкальная газета», 1910, №№ 9—10, 18—19, 20—21, 24—25.
- Leichtentritt H. Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, Bd. 1, 2. Berlin, 1921—1922.
- Лист Ф. Ф. Шопен (перевод с французского). М., 1956.
- Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. М., 1937.
- Мазель Л. Шопен. М.—Л., 1947.
- Мазель Л. О мелодии. М., 1952.
- Mauzner T. Chopin. Warszawa, 1947.
- Marmontel A. Les pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons. Paris, 1878.
- Marmontel A. Histoire du piano. Paris, 1885.
- Мишельштейн Я. К. Н. Игумнов о Шопене. «Советская музыка», 1949, № 10.
- Мишельштейн Я. Ф. Лист, т. I, II. М., 1956.
- Miketta J. Mazurki Chopina. Kraków, 1949.
- Mirska M. Szlakiem Chopina. Warszawa, 1949.
- Нейгауз Г. Поэт фортепьяно. «Советская музыка», 1949, № 10.
- Николаев А. Шопен в исполнении советских пианистов. «Советская музыка», 1949, № 10.
- Niecks F. Fr. Chopin als Mensch und als Musiker. Leipzig, 1890.
- Nowaczyński A. Młodość Chopina. Warszawa, 1948.
- Noskowski Z. Istota utworów Chopina. Warszawa, 1902.
- Опиевский Н. Chopin. Warszawa, 1909.
- Audley A. F. Chopin. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1880.
- Raderewski J. Chopin. Warszawa, 1926.
- Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. М., 1949.
- Pitrou R. Musiciens romantiques. Chopin. Paris, 1946.
- Porte I. Chopin, the composer and his music. London, 1934.
- Poirée E. Chopin. Paris.
- Procházká J. Fryderyk Chopin v Karlových Varech. Karlovy Vary, 1951.
- Раппольди-Каррер Л. Прелюдии Шопена. «Русская музыкальная газета», 1912, №№ 15, 16.
- Римский-Корсаков Н. Высказывания о Шопене (в «Летописи моей музыкальной жизни» и в письмах).
- «La Revue musicale». Paris, decembre 1931 (номер, посвященный Шопену):
- «La Revue musicale». Paris, № 229, 1955 (номер, посвященный Шопену).

- «Rocznik Chopinowski», t. I. Warszawa, 1956.
- Рубинштейн А. Музыка и ее представители. М., 1891.
- Русские музыканты о Шопене. «Советская музыка», 1949, № 5.
- Семеновский С. Русские знакомые Шопена. «Советская музыка», 1953, № 10.
- Стасов В. Избранные сочинения, М., 1952.
- Strzelecki A. Z życia Chopina. Warszawa, 1903.
- Sydow B. O właściwą datę urodzenia Chopina. «Ruch muzyczny», 1948, № 10.
- Серов А. Критические статьи. СПб., 1892—1895.
- Sydow B. Bibliografia Chopina. Warszawa, 1949.
- Sydow B. Bibliografia Chopina. Suplement. Warszawa, 1954.
- Tenand S. Portraits de Chopin. Paris, 1949.
- Тимофеев Г. Фр. Шопен. СПб., 1899.
- Ферман В. История новой западноевропейской музыки, т. I. М., 1940.
- Ford A. Młodość Chopina. Warszawa, 1952.
- Hipkins J. How Chopin played. London, 1937.
- Hedley A. Chopin. London, 1953.
- Chomiński J. Preludia Chopina. PWM, 1950.
- Huneker I. Chopin. The man and his music. London, 1901; Lwów — Poznań, 1922.
- Czekaj K. Przewodnik chopinowski. Rys życia i twórczości Fryderyka Chopina. Żelazowa Wola. Brochów. Zamek Ostrogskich w Warszawie. Warszawa, 1958.
- Чечотт В. Ф. Шопен. «Искусство», 1883, №№ 40—46.
- Chantavoine J. et Gaudefray-Demombynes. Le romantisme dans la musique européenne. Paris, 1955.
- Scharlitt B. Chopin. Leipzig, 1919.
- Szymanowski K. O Fryderyku Chopinie. Kraków, 1949.
- Шопен. Письма. Перевод А. А. Гольденвейзера под ред. А. Б. Гольденвейзера. М., 1929.
- Шопен. Письма. Перевод С. А. Семеновского (рукопись).
- Chopin Fryderyk. Korespondencja. t. 1, 2. Warszawa, 1955.
- Шопен Фридерик. Полное собрание сочинений под общей редакцией Г. Г. Нейгауза и Л. Н. Оборина. М.—Л. Начато в 1951 году.
- Chopin Fryderyk. Dzieła wszystkie. Redakcja I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński. Instytut Fryderyka Chopina. Polskie wydawnictwo muzyczne. Warszawa—Kraków. Начато в 1949 году.
- The Oxford original edition of Frederic Chopin. The Oxford University Press.
- «Шопеновский 1949 год в Польше». Познань, 1949.
- Frédéric Chopin. 1849—1949. Numéro spécial hors série. Paris, «Peuples amis», [1949].
- «Chopin-Almanach zur hundersten Wiederkehr des Todes-Jahres von Fryderyk Chopin (1849—1949)». [Leipzig], 1949.
- «Chopin-Jahrbuch». Zürich, 1956.
- Spies R. F. Chopin. Die XXIV Præludien. München, 1912.
- Szulec M. Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Poznań, 1873.
- Шуман Р. Статьи о Шопене (перевод с немецкого). «Советская музыка», 1935, № 5.
- Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956.
- Jachimecki Z. Chopin. Rys życia i twórczości. Warszawa, 1949; [Kraków], 1957.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
---------------------	---

ЖИЗНЬ

Детство и юность	7
Первые творческие шаги	51
1830—1831	74
Во Франции	93
Жорж Санд	129
Пора зрелости	149
Последние годы	161

ТВОРЧЕСТВО

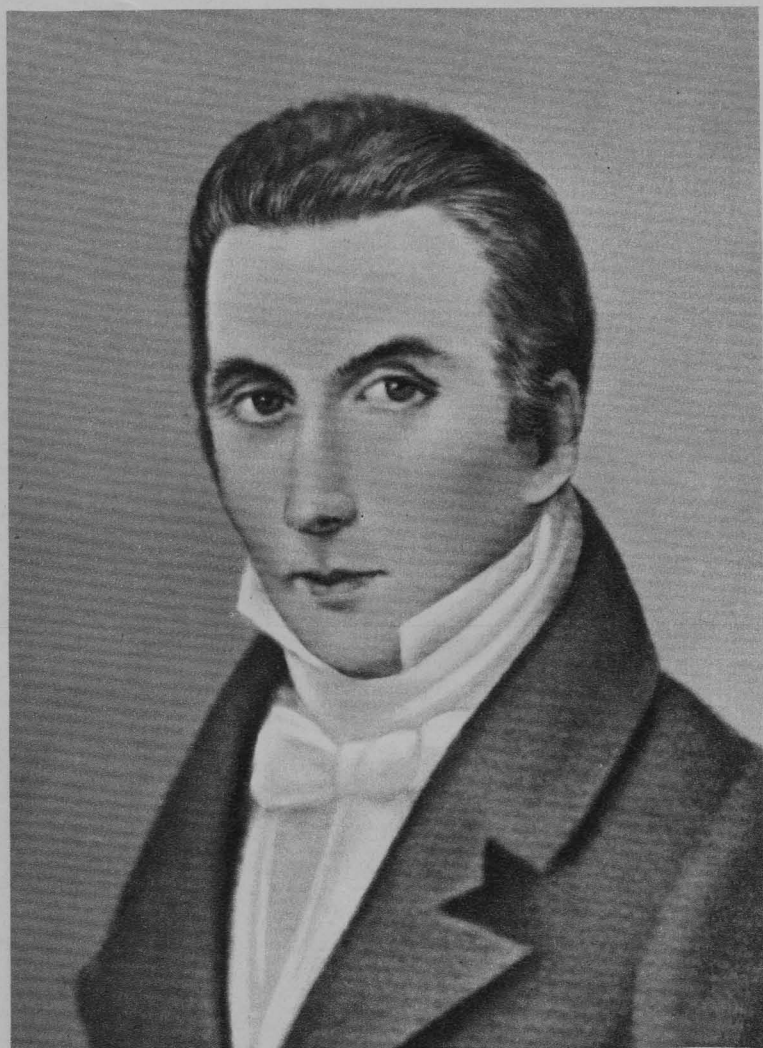
Основные черты творческого стиля	183
Полонезы и мазурки	257
Сонаты, концерты, камерные ансамбли	295
Баллады, фантазия, баркарола, скерцо, рондо	328
Ноктюрны, экспромты, вальсы, песни	350
Этюды и прелюдии	378
Шопен — пианист и педагог	418
Заключение	433
Краткий хронограф жизни Шопена	451
Список сочинений Шопена	458
Краткая библиография	464

СОЛОВЦОВ
АНАТОЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ФРИДЕРИК ШОПЕН

Редактор Е. Гордеева
Художник А. Радищев
Техн. редактор С. Шахов

Подписано к печати 3/II 1960 г. Ш-01132.
Форм. бум. 60×92¹/₁₆. Бум. л. 14,625.
Печ. л. 29,25. Уч.-изд. л. 32,48+20 вклеек.
Тир. 10 000 экз. Зак. 1366. Цена 20 р. 20 к.

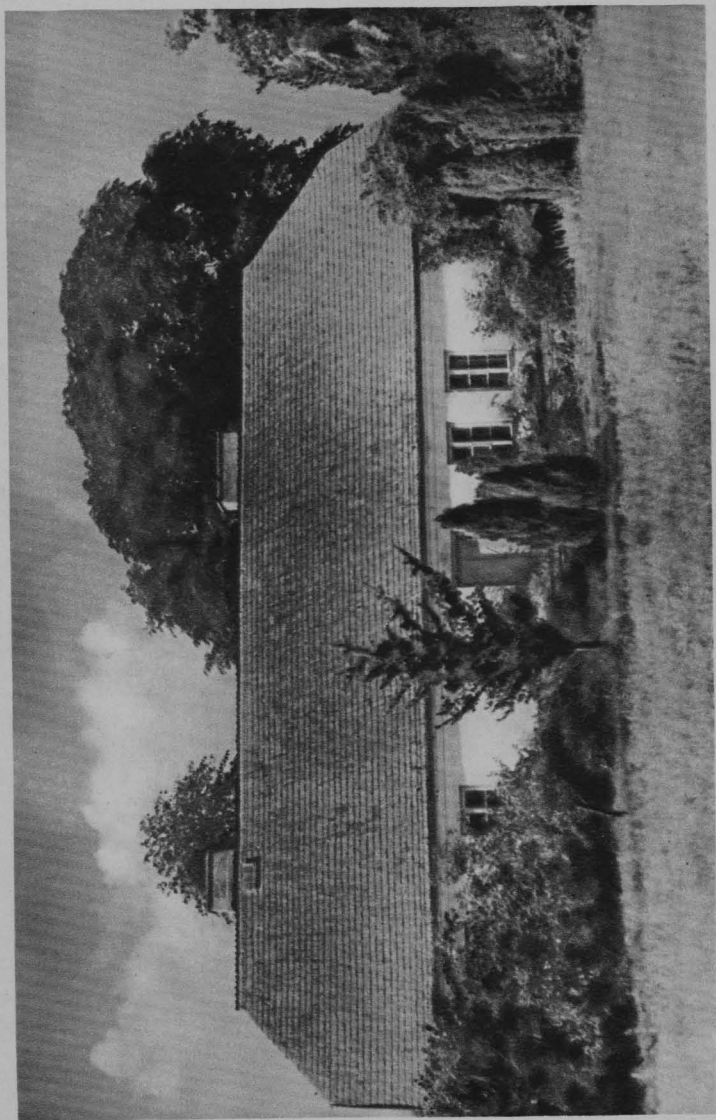
Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза.



НИКОЛАЙ ШОПЕН



ЮСТИНА ШОПЕН



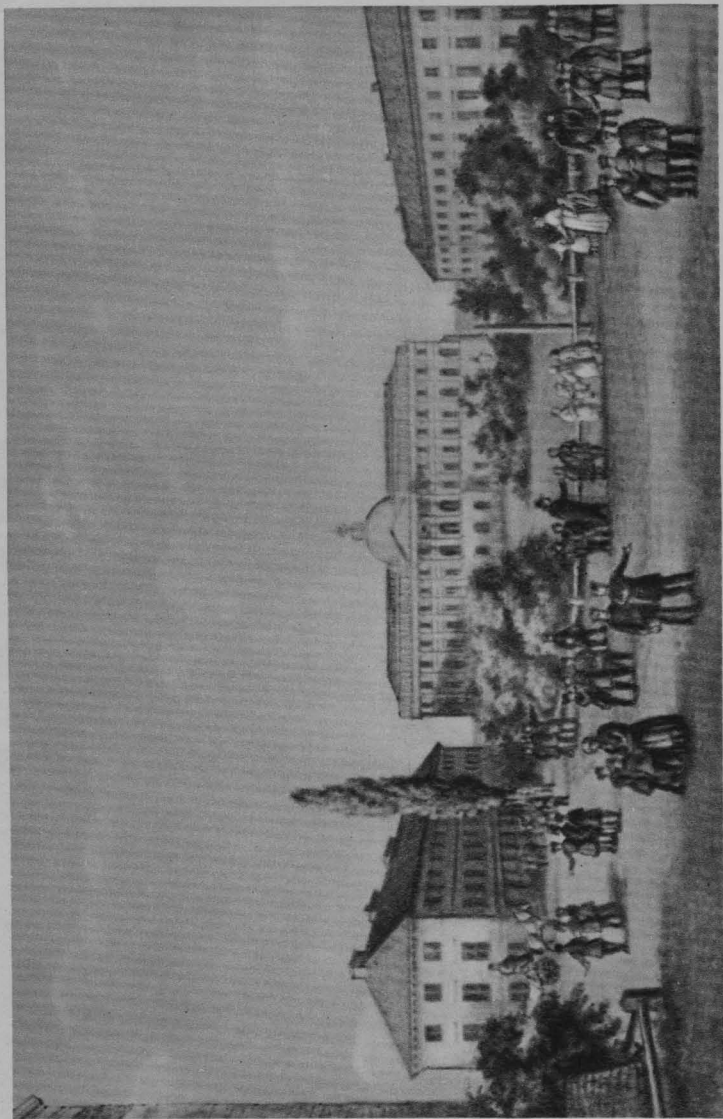
Домик в Желязовой Воле, в котором родился Шопен.



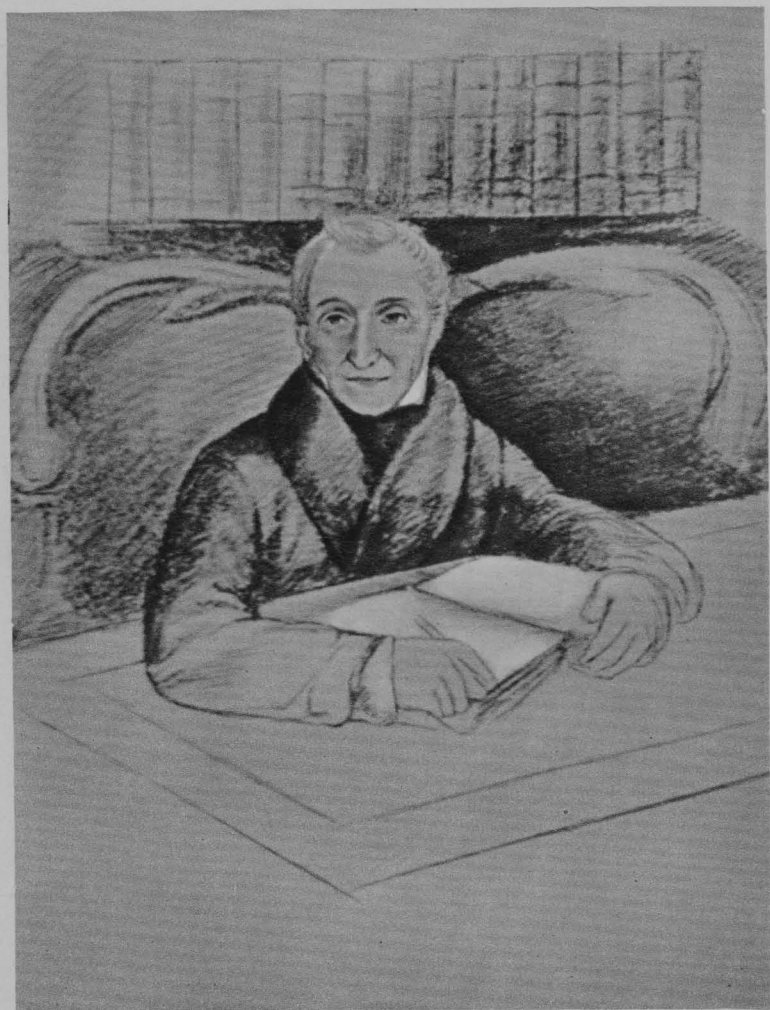
В. ЖИВНЫЙ



Ф. ШОПЕН.
Портрет работы А. Мירוшевского (1829)



Варшава. Казимиров дворец, где помещался Варшавский лицей
в 1824 г.
Литография по рисунку Я. Ф. Пиварского



С. Б. ЛИНДЕ
Рисунок Ф. Шопена

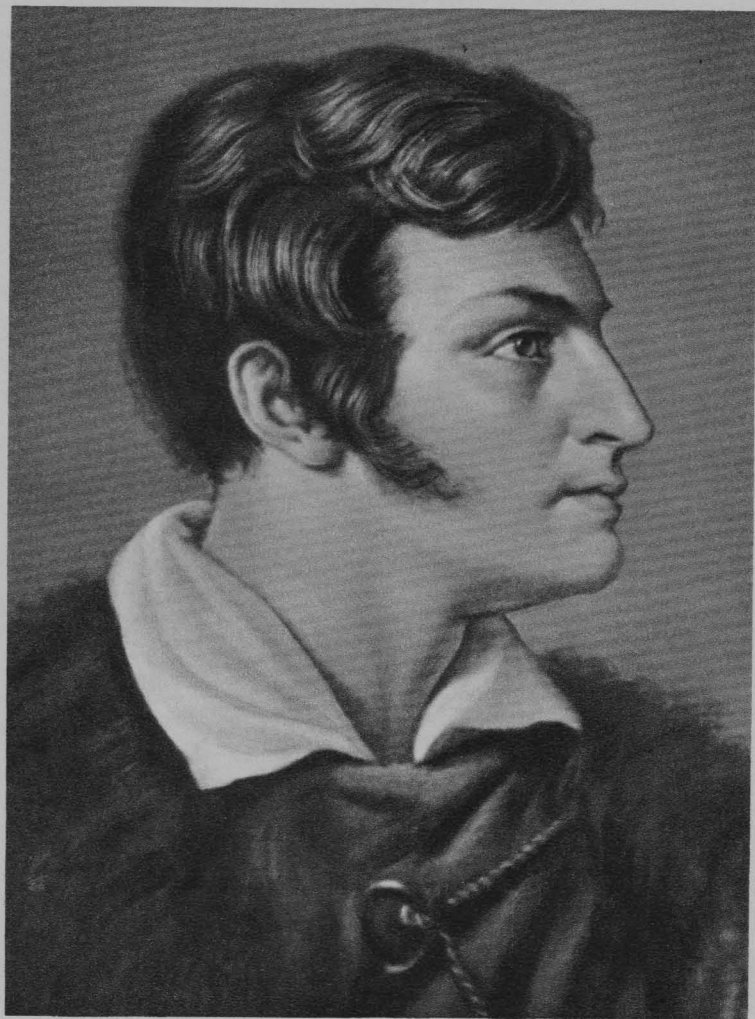
Andante

Handwritten musical score for the first page of Chopin's Ballade in F major, Op. 37, No. 1. The score is written on ten staves, with the first two staves containing the treble clef and the remaining eight staves containing the bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, flowing melody with many slurs and ornaments. The tempo is marked "Andante" in the bottom left corner. There are some ink smudges and corrections in the lower part of the first staff.

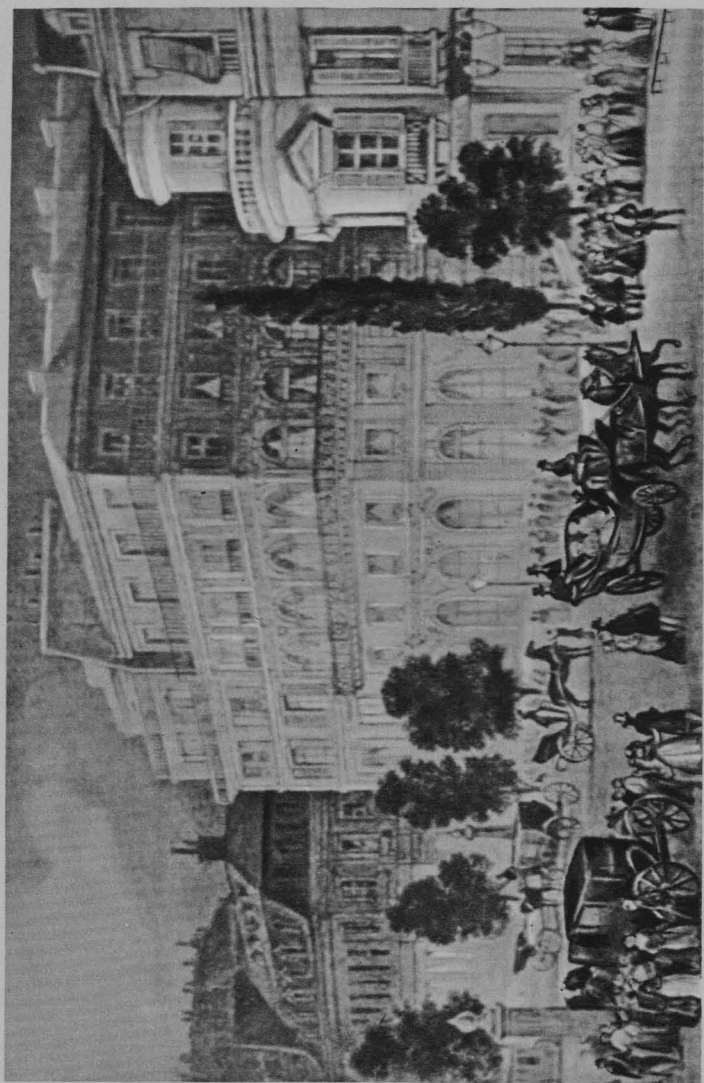
Первая страница баллады F-dur
Автограф Ф. Шопена



Ю. ЭЛЬШЕР



А. МИЦКЕВИЧ



Вид Парижа в конце 20-х годов



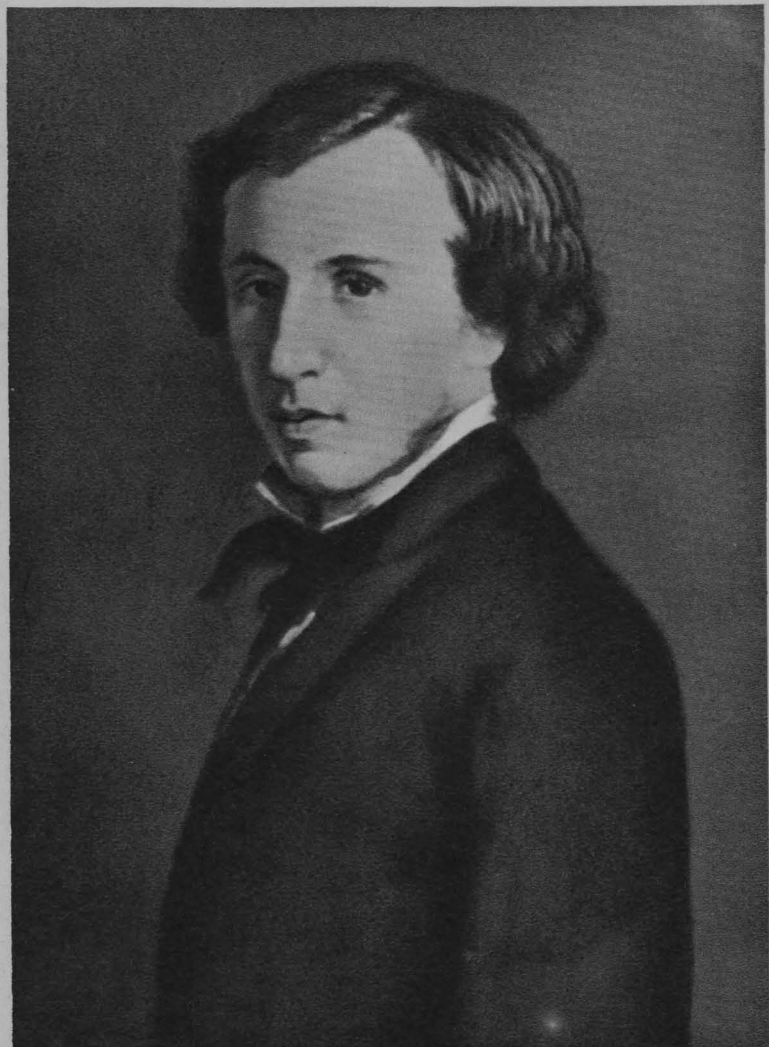
Ф. ЛИСТ



Э. ДЕЛАКРУА



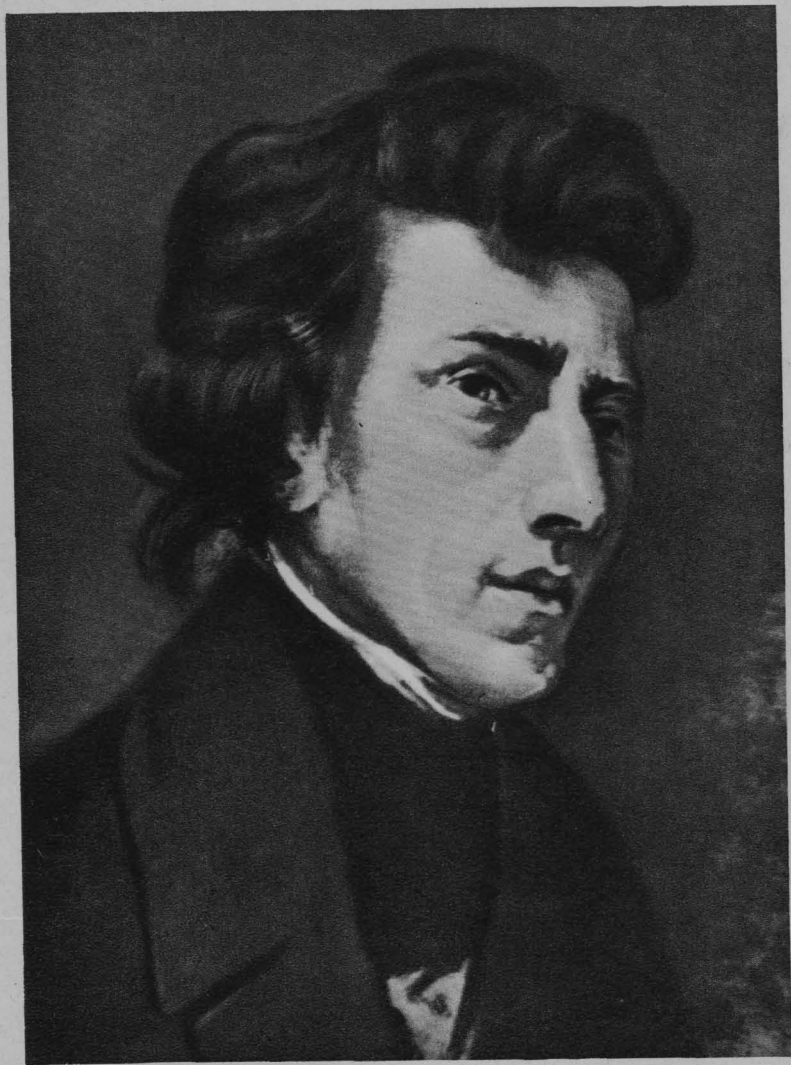
МАРИЯ ВОДЗИНСКАЯ
Автопортрет



Ф. ШОПЕН
Портрет работы неизвестного художника (1837)



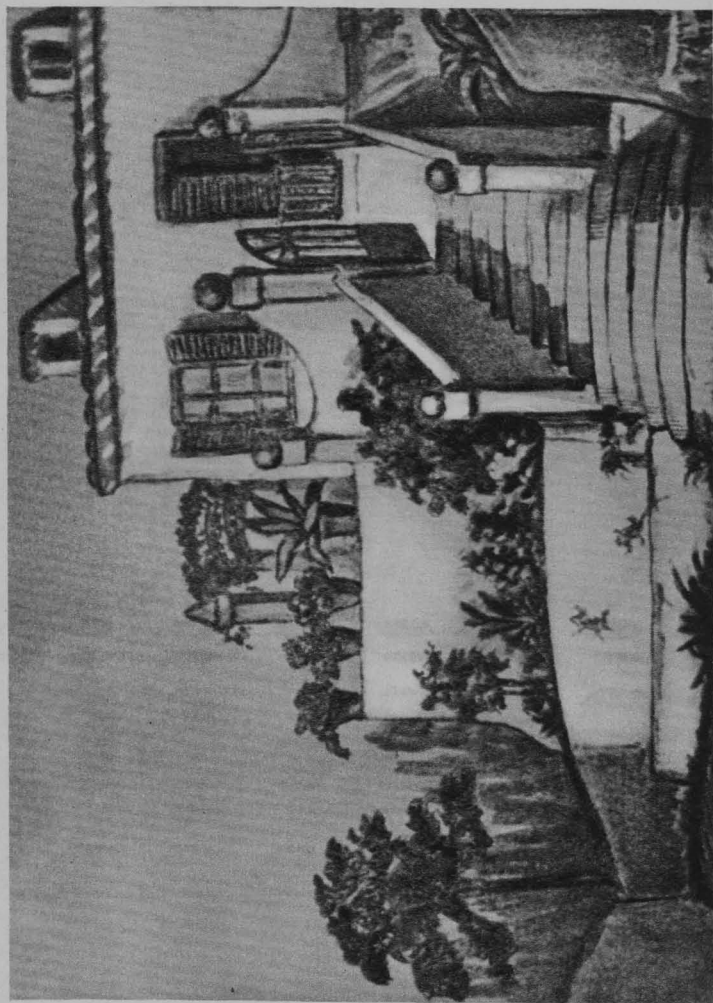
ЖОРЖ САНД



Ф. ШОПЕН
Портрет работы Э. Делакруа (1838)



Ф. ШОПЕН
Рисунок Я. Гетценбергера (1838)



«Дом ветров» на Майорке
Акварель Мориса Санд



Ф. ШОПЕН
Рисунок Жорж Санд (1841)

24. Prélude pour le piano par Frédéric Chopin

Allegretto

I

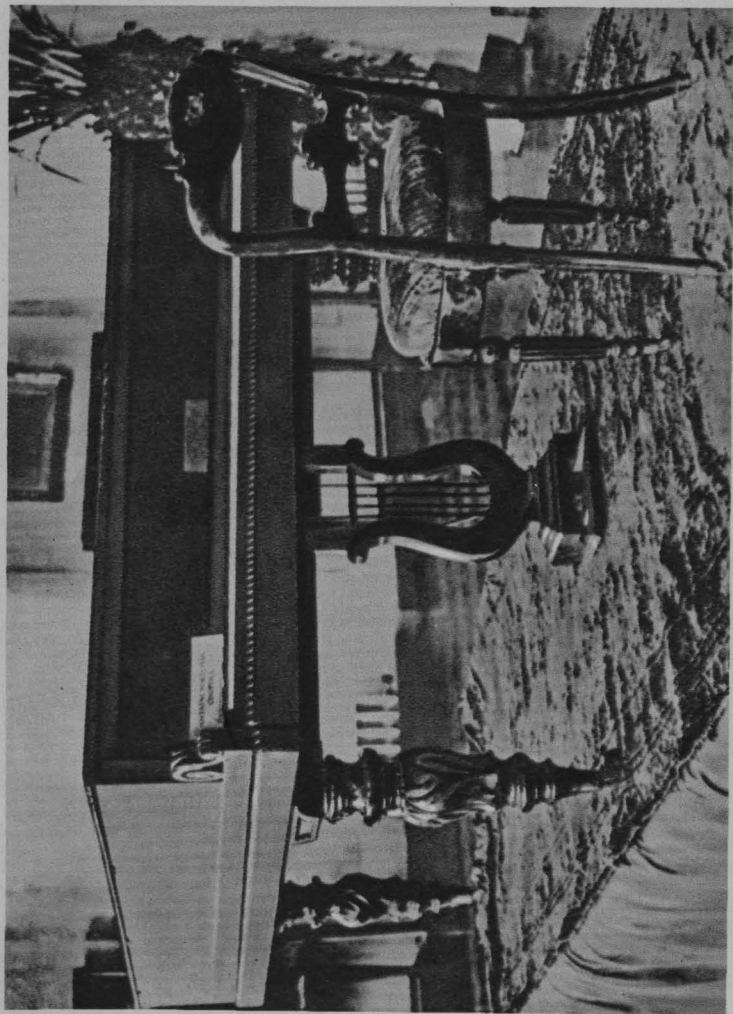
Прелюдия С-dur
Авторграф Ф. Шопена



Ф. ШОПЕН
Портрет работы Ари Шеффера (1847)



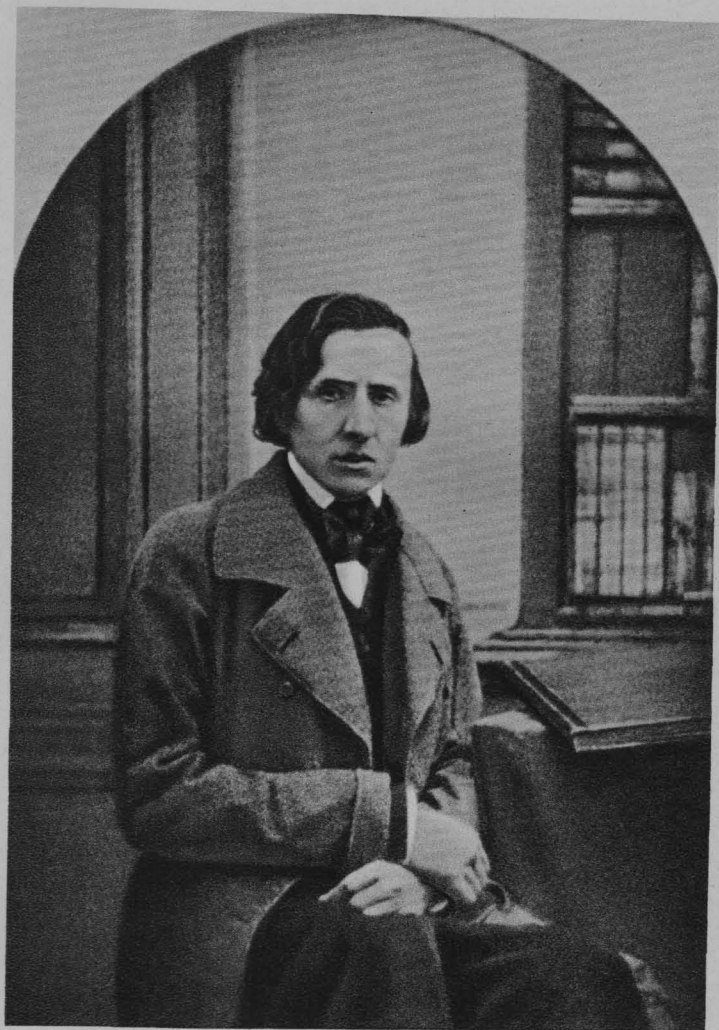
Д. ПОТОЦКАЯ



Последний рояль Шопена



Ф. ШОПЕН
Портрет работы А. Кольберга (ок. 1848)



Ф. ШОПЕН
Дагерротип (1849)



Памятник Шопену в Желязовой Воле,
поставленный по инициативе М. А. Балакирева



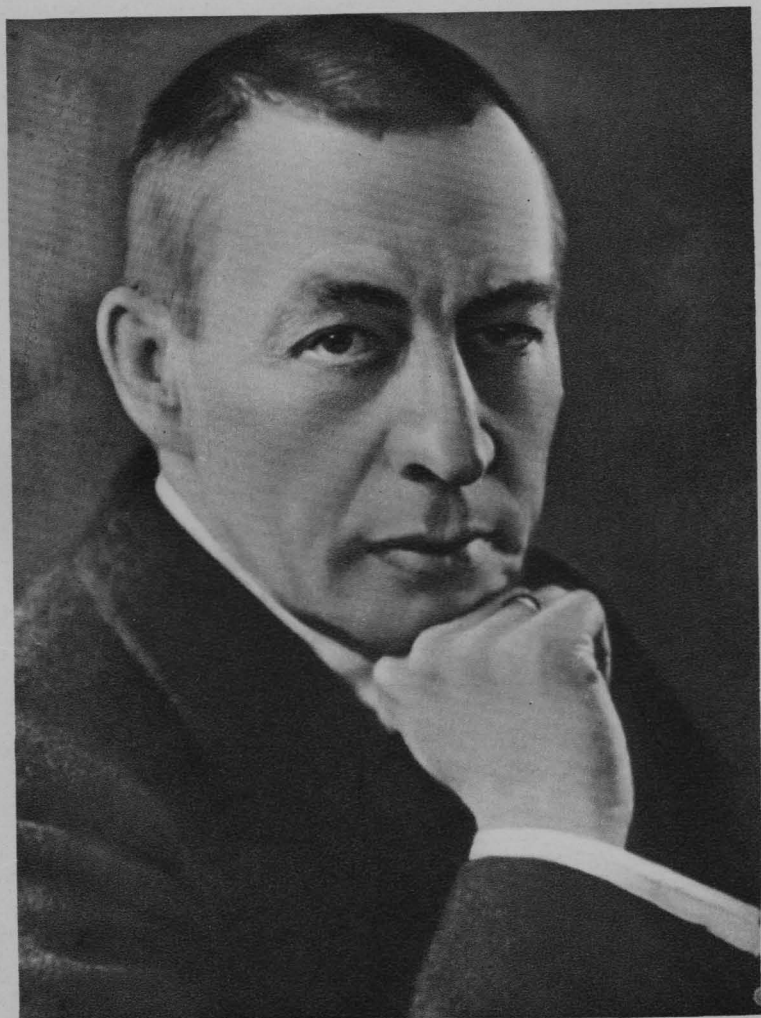
Рука Шопена



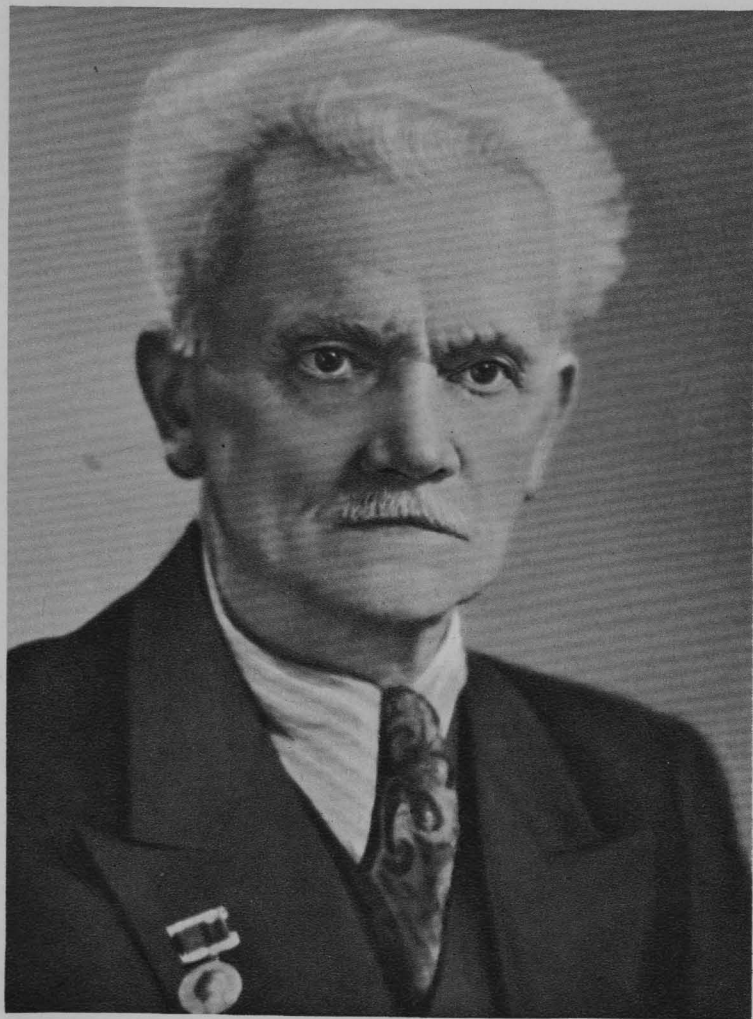
Н. Г. и А. Г. РУБИНШТЕЙНЫ



М. А. БАЛАКИРЕВ



С. Б. РАХМАНИНОВ



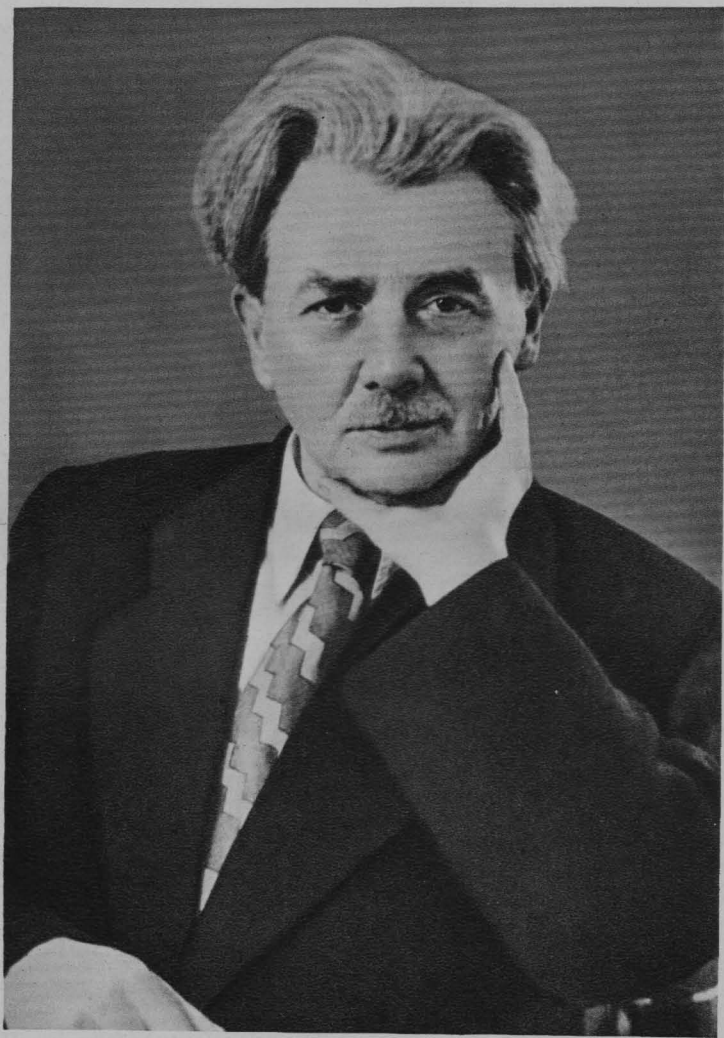
А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР



К. Н. ИГУМНОВ



Л. Н. ОБОРИН



Г. Г. НЕЙГАУЗ



В. В. СОФРОНИЦКИЙ



С. Т. РИХТЕР



Г. ЧЕРНЫ-СТЕФАНЬСКА