А. СОЛОВЦОВ

ШОПЕН

МУЗГИЗ · 1949

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

А. СОЛОВЦОВ

ШОПЕН

Жизнь
и
творчество

МУЗГИЗ · 1949

Biblioteka Stowarzyszenia

475
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

sygn. 475
akc. Br.I.18



Ф. ШОПЕН

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Давно и справедливо признано, что место Шопена — в ряду величайших мастеров музыкального искусства. И это место он занял, сурово ограничив себя в выборе музыкальных форм и звуковых средств. Шопен не писал опер, ораторий и симфоний; он оставил очень немного вокальных миниатюр и инструментальных ансамблей, и отнюдь не в этих произведениях раскрылась вся мощь его гения. Лишь одному, с детских лет им любимому, инструменту — фортепиано доверял он самые глубокие свои мысли, делился с ним самыми заветными своими мечтами.

Шопен обогатил фортепианную музыку новым художественным содержанием, новыми музыкальными образами, новыми музыкальными жанрами. Шопен открыл целую палитру неслыханных ранее фортепианных звучаний, нашел неведомые до него выразительные возможности инструмента, широко раздвинул рамки пианистической техники. Недаром Антон Рубинштейн называл Шопена «душою фортепиано». «Бард, рапсод, дух, душа этого инструмента, — говорит Рубинштейн, — это Шопен. Фортепиано 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».

Смелый новатор, автор глубоких и нередко весьма сложных произведений, Шопен стал — и остается в течение целого столетия — одним из любимейших компо-

зиторов всего культурного человечества. Это величайшее, в полном смысле слова всемирное признание Шопен завоевал подлинной народностью и демократичностью своего творчества. Говоря словами Стасова, «могучая нота польской национальности, ненасытная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях».

Страстно любивший родину, Шопен пронес эту любовь через всю свою жизнь. Мысль о судьбах родной страны, образы ее искусства оплодотворяли творчество Шопена, гениального выразителя чаяний и надежд польского народа, величайшего представителя польской художественной культуры.

I

Отец композитора Николай Шопен семнадцатилетним юношей переехал из Франции в Польшу. Есть сведения, что в Нанси, где он провел свою юность, Николай Шопен был близко знаком с польскими эмигрантами. Возможно, что это знакомство и побудило его избрать своей второй родиной Польшу. Так или иначе, француз по происхождению [1], он стал поляком по духу и навсегда связал свою жизнь с Польшей. Во время восстания Косцюшки (1794) Николай Шопен с оружием в руках защищал независимость своей новой родины. Участие его в восстании было, видимо, достаточно активным, так как он дослужился в войсках Косцюшки до чина капитана.

Человек незаурядных способностей, с широким культурным кругозором и пытливым умом, хорошо знавший литературу (в частности, горячий почитатель Вольтера), он нашел свое призвание в педагогической деятельности. Николай Шопен становится домашним учителем в состоятельных польских семьях — сначала у помещицы Ловчинской, затем с 1800 года у графини Скарбек. В

[1] Есть, впрочем, некоторые данные, позволяющие предполагать, что предки Николая Шопена были выходцами из Польши.

принадлежавшем ей имении Желязовой Воле он встретил будущую спутницу своей жизни, Юстину Кжижановскую, дальнюю родственницу графов Скарбек, служившую у них в доме. Все, знавшие Юстину, отмечают, что она была на редкость музыкальна; по воспоминаниям Ф. Скарбека (воспитанника Ник. Шопена), она играла и пела «с той дивной поэтичностью, которую она хранила в своей душе». Любовь к музыке была не менее характерна и для Николая Шопена, недурно игравшего на скрипке и флейте.

Брак родителей Шопена состоялся 2 июня 1806 года. Совместная жизнь их длилась около сорока лет Николай Шопен умер в 1844 году. Юстина Шопен скончалась двенадцатью годами позже своего гениального сына — в 1861 году.

Долгое время считалось, что великий польский композитор родился в 1809 году. Теперь окончательно, не вызывающими сомнений документами, установлена точная дата его рождения: Фридерик-Франциш Шопен появился на свет 1 марта 1810 года в маленьком домике, который занимал Н. Шопен с семьей в Желязовой Воле.

Фридерику исполнилось всего несколько месяцев, когда семья Шопенов переселилась в Варшаву: Н. Шопен получил место преподавателя французского языка в лицее (впоследствии он преподавал там и другие предметы).

Педагогическая работа оплачивалась крайне скудно и к тому же неаккуратно. Чтобы свести концы с концами, Н. Шопен в своей квартире открыл пансион для учеников лицея. Авторитет отличного педагога и доверие к безупречной порядочности Шопена привлекли в пансион многих учащихся. В пансионе отца Фридерик сблизился с несколькими юношами, на долгие годы ставшими его друзьями.

Очень рано проявилась редкостная музыкальная одаренность Фридерика. Сохранились сведения, что, не умея еще говорить, он уже испытывал волнение при звуках музыки; стоило кому-нибудь сесть за фортепиано, как мальчик заливался слезами. Родителям казалось сначала, что он не выносит музыки — и это доста-

вляло им большое огорчение. 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 в праздничные дни танцы для воспитанников пансиона или напевала что-нибудь под собственный аккомпанемент, трехлетний Фридерик не отходил от инструмента, жадно слушая музыку. В пятилетнем возрасте Шопен уже уверенно исполняет несложные пьесы, получив первоначальные навыки фортепианной игры под руководством сестры Людвики. Учительница была старше ученика всего на три года; из этого легко сделать вывод, что Шопен, по существу, начал играть самоучкой; его главными помощниками были, очевидно, изумительный слух и музыкальная память.

Шопену не пришлось, как его современнику Шуману, бороться с семьей за право стать музыкантом. Чуткие, умные и любящие искусство родители поняли, что музыкальное дарование Фридерика может развиваться правильно лишь под руководством опытного педагога. Семи лет Шопен начинает брать уроки у чрезвычайно популярного в Варшаве преподавателя фортепианной игры Войцеха-Адальберта Живного.

Это был один из чешских музыкантов, плодотворно трудившихся в разных странах и городах Европы. Живному шел уже седьмой десяток, когда у него начал заниматься Шопен; но судьба, послав ему долгую жизнь, тем самым дала ему возможность стать свидетелем не только первых достижений, но и европейской славы его ученика [1]. Шопен не раз с благодарностью вспоминал об уроках своего варшавского учителя.

Живный воспитывал своих учеников не на модной виртуозной музыке, а главным образом на лучших образцах классического искусства. От Живного Шопен унаследовал сохранившийся на всю жизнь культ Баха. От Живного Шопен воспринял высокий профессионализм музыкально-исполнительского искусства, столь характерный для славянской музыкальной культуры.

[1] Живный умер в 1842 г.

Необычайно быстрые успехи Шопена, легкость, с какой он преодолевал всевозможные трудности, поражали, а порой даже пугали Живного. Вскоре он пришел к выводу, что такого ученика нельзя направлять, нужно лишь помогать ему найти свой путь в искусстве. Об изумительной игре ученика Живного заговорили сначала в среде знакомых семьи Шопенов, а затем и во всей культурной Варшаве. Фридерика приглашают играть в варшавских салонах, во всевозможных благотворительных концертах. Его первое публичное выступление состоялось 24 февраля 1817 года; играл он концерт популярного в те времена чешского композитора Йировца. Игра юного пианиста вызвала общее восхищение. Шопен быстро становится варшавской музыкальной знаменитостью. Его исполнение производит большое впечатление и на иностранных музыкантов. Посетившая в 1820 году Варшаву знаменитая певица Каталани слушала Шопена, пришла в восхищение и подарила ему часы с выгравированной надписью: «Подарены M-me Каталани Фридерику Шопену десяти лет».

Нередко бывает, что рано пришедшая слава приносит вред талантливому ребенку, вызывает у него чрезмерную самонадеянность, мешает дальнейшей серьезной работе. Шопена от этих опасностей избавили и личные свойства — скромность, требовательность к себе — и, конечно, разумное воспитание.

Шопен продолжает заниматься со все возрастающим увлечением и высоким чувством ответственности. В двенадцатилетнем возрасте он уже не уступает, по уровню исполнительского искусства, ни своему учителю, ни кому-либо из других варшавских пианистов, не исключая даже известной пианистки Марии Шимановской. Это ясно видел Живный, отказавшийся с этого времени от руководства музыкальной работой Шопена.

Одновременно с началом систематических занятий фортепианной игрой Шопен начинает пробовать свои силы и в композиции. Авторскими рукописями детских сочинений Шопена мы не располагаем по той простой причине, что все попытки юного композитора записывать свои произведения ни к чему не привели. Записывал их Живный. Ничем не примечательный, но безусловно

грамотный композитор, он, возможно, редактировал сочинения своего ученика; во всяком случае, весьма вероятно, что им просмотрены первые появившиеся в печати произведения Шопена — «Полонез» (изданный в конце 1817 г., когда его автору не было еще восьми лет) и «Военный марш», исполнявшийся (конечно, не в авторской инструментовке) военными оркестрами на парадах в Варшаве.

Николай Шопен заботился о разностороннем образовании сына. Фридерик изучает иностранные языки, французский и немецкий, и овладевает ими с поражающей легкостью (французская речь, впрочем, имела в его семье почти равные права с польской, и он свободно говорил по-французски с самого раннего детства). Шопен занимался и другими общеобразовательными дисциплинами, отдавая предпочтение гуманитарным предметам, в особенности — истории и художественной литературе.

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. Предметами, больше всего увлекавшими Фридерика, были история Польши и польской литературы. Шопен окончил лицей после трехлетних занятий в июне 1826 года.

Воспоминания родных, друзей и знакомых сохранили нам живой облик Шопена варшавских лет. Это хрупкий, болезненный юноша. «У него был высокий, красивый лоб, — пишет один из современников, — выразительные карие глаза... густые, вьющиеся, как у отца, волосы, темные, с несколько рыжеватым оттенком... В общем его черты нельзя было назвать красивыми. Тем не менее внешность Шопена была в высшей степени привлекательной».

Едва ли не все, знавшие юного Шопена, отмечают его веселый нрав, жизнерадостность, склонность к юмору, к иронии, к смелой, а подчас и дерзкой шутке. Вместе с сестрой Эмилией Фридерик организует «Литературное общество развлечений», в которое, кроме организаторов, входили их родственники, а также воспитанники отцовского пансиона. Проводя летние каникулы в имении «Шафарня», у своих знакомых, Дзевановских, он рассылает родным и друзьям рукописную юмористическую газету «Курьер шафарский». Шопен охотно и удачно рисовал карикатуры; друзьям запомнилась его карикатура на ректора лицея Линде.

Еще больше Шопен восхищал и даже поражал окружающих своим актерским дарованием. Он обладал редкой способностью перевоплощения, имитируя жесты, походку, мимику, голос и интонации своих знакомых. Польский актер Пясецкий считал даже, что Шопен мог бы стать выдающимся комическим актером. Склонность к юмору и дар перевоплощения он сохранил и в зрелые годы жизни.

Живя в Варшаве, Шопен часто играл в салонах польских аристократов; ему не раз приходилось и месяцы летнего отдыха проводить в их имениях. Отсюда — с детства усвоенные светские манеры, отмечаемые едва ли не всеми современниками композитора. Немало говорилось и о его вошедшем в плоть и кровь «аристократизме», хотя для таких утверждений гораздо меньше оснований. Обладавший трезвым, ясным умом, Шопен хорошо знал истинную цену внимания к нему аристократических кругов. Показателен его отзыв (в письме к близкому другу Войцеховскому) о богатом меценате и страстном любителе музыки князе Радзивилле: «Нынче в 7 часов вечера я уезжаю с дилижансом к Веселовским в Познань... причина моей поездки между прочим также пребывание Радзивилла в своих имениях за Калишем. Им было высказано пожелание, чтобы я приехал в Берлин, поселился в его дворце, и тому подобные прекрасные слова. Я не вижу от этого никакой пользы даже в том случае, если бы все это и сбылось, а в этом-то я как раз и сомневаюсь, потому что «панская любовь до порога» [1].

Отнюдь не общение с польской знатью определило важнейшие и лучшие черты духовного облика молодого

[1] Польская народная поговорка.

Шопена. Гораздо большее влияние оказали на него частые встречи с передовой варшавской интеллигенцией. Дом Николая Шопена стал одним из культурных центров Варшавы. Постоянными посетителями его еженедельных вечеров были: писатель Бродзинский, художник Бродовский, инженер Кольберг, зоолог Яроцкий, ректор лицея Линде, профессор университета Мацеевский, музыканты: Живный, Вюрфель, Явурек, Эльснер.

О многом говорилось на вечерах Николая Шопена, но чаще всего — и всегда с особым волнением — обсуждались судьбы родной страны. В двадцатые годы — предгрозовые в истории Польши — лучшие польские умы мечтали о воссоединении родины. Возникают многочисленные политические организации различных направлений, но с общей основной целью — добиться единства Польши. Офицерские кружки завязывают связи с декабристами. Так передовое польское общество протягивало руку передовым русским людям, понимая, что угнетает Польшу русское самодержавие, которое и в России давило всякий проблеск свободной мысли. Это было ясно для передовых деятелей польской культуры, и недаром Мицкевич в своей поэме «Пан Тадеуш» создал яркий образ русского офицера Никиты Рыкова, горячо сочувствующего национально-освободительным стремлениям поляков.

В этой атмосфере патриотических мечтаний, нередко окрашенных в романтические тона, идеализирующих историческое прошлое Польши, проходили «четверги» Николая Шопена; в этой атмосфере воспитывался и рос горячий патриотизм Фридерика. Вполне понятно, что все это сказалось и на его творческих устремлениях. Здесь прежде всего надо сказать о любви Шопена к польскому народному искусству, к польской песне и танцовальной музыке.

Эта любовь проявилась уже в детстве. Карасовский рассказывает со слов родных Шопена, что Фридерику приходилось, вместе с отцом и товарищами по пансиону, бывать за городом; и если он слышал звуки деревенской скрипки или народную песенку, он останавливался и оставался в глубокой задумчивости, вслушиваясь в народную мелодию; пока не смолкала музыка, его нельзя

было сдвинуть с места. Ф. Гёзик, польский исследователь жизни и творчества Шопена, автор капитальной монографии о нем [1], приводит рассказ Вуйцицкого: однажды зимним вечером Фридерик с отцом проходил мимо шинка и услышал игру скрипача, исполнявшего мазуры и оберки; Фридерик остановился и не отходил от окна целых полчаса, пока деревенский скрипач не кончил игру. Другой раз он увидел девочку, которая пела, сидя на заборе. Фридерик долго уговаривал ее спеть песню до конца; его просьба была исполнена лишь за небольшое денежное вознаграждение.

Гёзик рассказывает, что четырнадцатилетний Шопен, живя в деревне в летние месяцы, не пропускал ни одной вечеринки, слушал песни, игру народных музыкантов, а нередко и сам принимал участие в пении и танцах.

Национальный колорит ясно ощутим уже в самых ранних произведениях Шопена — в нескольких полонезах и мазурках, в рондо c-moll, опубликованном пятнадцатилетним композитором под опусом первым. Творческие стремления Шопена встретили самое чуткое отношение его учителя, директора варшавской консерватории Юзефа Эльснера.

После окончания Шопеном лицея ни для его родителей, ни для него самого не было сомнений и колебаний в выборе жизненного пути. В 1826 году он поступает в Высшую школу музыки [2], чтобы совершенствоваться в композиции под руководством Юзефа Эльснера. Его пианистическое искусство стояло уже на столь высоком уровне, что в помощи педагога он явно не нуждался.

Эльснера Шопен знал и раньше и, вероятно, пользовался его советами; иначе трудно объяснить ту уверенность письма, которая чувствуется уже в ранних шопеновских сочинениях. Фигура Юзефа Эльснера

[1] F. Hoesick. Chopin. Warszawa 1927.

[2] С 1826 года варшавская консерватория, основанная в 1821 г. Эльснером, распалась на два отдельных учебных заведения: собственно консерваторию, во главе которой стал преподаватель пения итальянец Солива, и Высшую школу музыки во главе с Эльснером. В консерватории обучались музыканты-исполнители. Высшая школа музыки давала теоретические познания и готовила композиторов.

(1769 — 1854) заслуженно привлекала внимание всех биографов Шопена. Уроженец Силезии, он учился в венском университете, готовясь к врачебной карьере, однако с гораздо большим усердием занимался музыкой. Испробовав несколько музыкальных профессий — певца, скрипача, дирижера, — он приехал еще совсем молодым человеком (в начале 90-х годов) в Варшаву и провел в ней всю свою долгую жизнь, став крупнейшим деятелем польской музыкальной культуры.

Вскоре по приезде в Варшаву Эльснер занял видное положение в художественном мире. В течение многих лет он руководил варшавским музыкальным театром, поставил там целый ряд польских национальных опер, воспитал выдающихся оперных исполнителей. По инициативе Эльснера в Варшаве основана Школа пения и декламации, преобразованная в 1821 году в консерваторию. Эльснер — автор многочисленных музыкальных произведений различных жанров, пользовавшихся в Польше большой популярностью; особенно любимы были его оперы на национальные исторические сюжеты; среди них выделяются «Король Локетек» и «Лешек Бялы». Эльснером написаны также два исследования о музыкальности польского языка. В двадцатые годы, когда Шопен начал у него учиться, Эльснер считался крупнейшим польским композитором и авторитетнейшим педагогом. У Эльснера учились польские музыканты нескольких поколений. Большой популярностью пользовались произведения старейшего из учеников Эльснера Я. Стефани. Среди товарищей Шопена можно назвать превосходных музыкантов: Т. Нидецкого Ю. Новаковского И. Добжинского — автора популярной оперы «Флибустьеры», О. Кольберга, А. Орловского, И. Линовского, Ю. Фонтану, А. Радзинского.

Эльснер считал, что одна из важнейших задач педагога — помочь ученику проложить свой путь в искусстве. «Недостаточно, — говорил он, — чтобы ученик сравнялся со своим учителем или даже превзошел его; ученик должен найти свою собственную индивидуальность». Эльснер не мог не видеть масштабов дарования Шопена и следил за его развитием с особой тщательностью и бережностью. Когда некоторые варшавские музыканты

находили недопустимой творческую смелость юного Шопена, Эльснер отвечал им: «Оставьте его. Он идет по необычной дороге, 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». Интересна сохранившаяся среди других заметок Эльснера о его учениках краткая характеристика Шопена: «Изумительные способности. Музыкальный гений».

Шопен всегда считал, что он многим обязан своим варшавским учителям. Один из иностранных журналистов спросил его однажды: как он мог стать первоклассным музыкантом в Варшаве? На это замечание последовал резкий ответ: «Только осел мог бы не научиться у Живного и Эльснера».

Человек разносторонней культуры, Эльснер оказал воздействие и на общее развитие Шопена. Несомненно, не без влияния Эльснера Шопен, занимаясь под его руководством композицией, расширяет свой творческий кругозор посещением лекций поэта Казимира Бродзинского о польской литературе и проф. Феликса-Яна Бентковского по истории «...я хожу на контрапункт к Эльснеру строго 6 часов в неделю; слушаю Бродзинского, Бентковского и другие предметы, имеющие какую бы то ни было связь с музыкой», — пишет Шопен в 1826 году своему другу Яну Бялоблоцкому.

Трех лет обучения оказалось достаточным, чтобы учитель признал Шопена зрелым артистом. Летом 1829 года он окончил Высшую школу музыки.

Представление о музыкальном развитии молодого Шопена останется неполным, если не рассказать хотя бы вкратце о музыкальной жизни Варшавы.

Варшава двадцатых годов — крупный музыкальный центр, с превосходным оперным театром, с интенсивной концертной жизнью, с консерваторией, о которой уже шла речь, и — что особенно важно отметить — с ясно определившимся ярко национальным направлением музыкальной культуры. Уже с конца семидесятых годов восемнадцатого столетия, с момента организации

национального театра, в Варшаве появляются одна за другой национальные оперы. Первый автор национальных опер М. Каменский не только берет национальные сюжеты, но и в своей музыкальной речи опирается на польское народное музыкальное искусство, вводит в свои оперы мелодии народных песен и танцев. По тому же пути шли и композиторы более позднего времени. Упомянутый Я. Стефани, работая над оперой «Краковцы и горцы», каждое воскресенье, каждый праздник ездил по окрестным деревням, слушая народное пение и игру народных музыкантов. Кроме Каменского, Стефани и Эльснера в числе создателей польской оперы должен быть назван К. Курпинский, в двадцатые годы — дирижер оперного театра. Из двадцати с лишним опер Курпинского наиболее известны «Дворец дьявола», «Новые краковцы» (сюжетно — продолжение оперы Стефани «Краковцы и горцы») и «Чорштынский замок». Пользовались популярностью и фортепианные пьесы Курпинского. Одну из мелодий Курпинского Шопен ввел в свою фантазию на польские темы. Курпинский немало сделал и для изучения польского музыкального фольклора, издав ряд польских народных песен. Еще больше сделал в этом направлении О. Кольберг, ученик Эльснера, автор классического труда — тридцатипятитомного собрания польских песен, которому он дал характерное название: «Народ». Внимание к народной музыке, существовавшее в Польше и ранее, приобрело в двадцатые годы прошлого столетия новый смысл, нашло идейную опо́ру в польском национально-освободительном движении, которое выдвинуло сознательных и энергичных деятелей польской культуры,— в том числе таких, как Эльснер, Курпинский, Кольберг; оно выдвинуло и величайших польских художников — Мицкевича и Шопена. Исключительному вниманию варшавского музыкального мира к польской национальной музыке вполне соответствовало и отношение к ней широкой публики, горячо встречавшей каждое новое значительное произведение польских композиторов.

В такой атмосфере — атмосфере всеобщей горячей любви к народной музыке и к национальному музыкальному творчеству — созревал гений Шопена, складывались его воззрения на искусство. Надо добавить к этому, что Эльснер в своих учениках вполне сознательно воспитывал любовь к национальному искусству, видя в них — и прежде всего, конечно, в Шопене — будущих деятелей передовой национальной культуры.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NARODOWY BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

Кроме польских опер, в Варшаве шли и популярные в те времена оперы западноевропейских композиторов. «Мне очень понравился «Севильский цирюльник», дававшийся в субботу в театре»,— пишет Шопен[1] осенью 1825 года Яну Бялоблоцкому.— «Говорят, что скоро пойдет «Фрейшюц», к которому уж так давно готовятся. Я тоже сделал новый полонез из «Цирюльника»,— пишет Шопен спустя несколько дней тому же адресату.

Современному музыканту и любителю музыки, вероятно, покажется странной такая форма творчества — мы говорим о полонезе на темы из оперы Россини; но в начале прошлого столетия этот вид музыкальных произведений был очень распространен, и юный Шопен его не избегал. Достигнув творческой зрелости, он уже не писал такого рода сочинений, зато ему самому пришлось слышать свою музыку в весьма неожиданных трансформациях. Его товарищ Орловский писал вальсы, мазурки и галопы на темы из шопеновских концертов! Лишь по просьбе Шопена Орловский воздержался от издания этих пьес.

Упомянутыми операми Россини и Вебера, конечно, не исчерпывается перечень слышанных Шопеном в Варшаве опер. В репертуар варшавского театра входили, помимо названных опер и опер польских композиторов, «Весталка» Спонтини, «Лодоиска» Керубини, «Калиф багдадский» и «Белая дама» Буальдье, «Танкред» и «Отелло» Россини, «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Прециоза» Вебера.

Сильное впечатление произвели на Шопена музыкальные события, в конце двадцатых годов взволновавшие всю музыкальную Варшаву: концерты знаменитой певицы Генриэтты Зонтаг, одного из лучших пианистов эпохи Гуммеля, польского скрипача Карла Липин-

[1] Приводимые в настоящем очерке фрагменты писем Шопена цитируются, главным образом, по собранию его писем в переводе А. А. Гольденвейзер. М.—Л. 1929.

ского и Паганини, который дал в Варшаве в начале лета 1829 года десять концертов. Шопена поразила и игра Паганини, и его произведения, в которых совершенно по-новому раскрылась виртуозная природа скрипки.

Шопен и сам продолжает выступать в концертах, но уже не на положении вундеркинда, а как законченный и бесспорно лучший в Варшаве пианист. Общее внимание привлекло выступление пятнадцатилетнего Шопена на одном из благотворительных вечеров. Любопытно, что он не только играл на рояле, но и импровизировал на особом инструменте эолопанталеоне, который представлял собой комбинацию органа и фортепиано. Это выступление положило начало известности Шопена за пределами его родины. Варшавский корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты» отметил игру Шопена краткой, но весьма сочувственной фразой: «Академист (т. е. концертант, в те времена концерты часто именовались еще академиями.— *А. С.*) Шопен выступил с первым Allegro из фортепианного концерта f-moll Мошелеса и с свободной фантазией на эолопанталеоне. Этот инструмент, изготовленный местным мастером Длугошем, сочетает эоломелодикон с фортепиано. Под руками юного талантливого Шопена, отличающегося в своих свободных фантазиях богатством музыкальных мыслей, инструмент этот произвел большое впечатление».

Здесь уместно будет сказать несколько слов об импровизаторском даре Шопена. Импровизации (чаще всего — на предложенные публикой темы) входили в те времена в концертные программы очень многих пианистов. Но Шопена, видимо, уже в юности отличала от его коллег содержательность этих фантазий. Интересно свидетельство сверстника, товарища по занятиям в лицее и у Эльснера и близкого друга Шопена — Юлиуша 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 даже собственных сочинений, — те не станут с нами спорить, если мы будем утверждать, что его лучшие произведения — лишь отблески и отголоски его импровизаций».

Пусть Фонтана даже 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.

II

Если мы окинем мысленно взглядом все творческое наследие Шопена, то внимание, естественно, остановится на лучших его сочинениях, а самые первые его опусы могут произвести впечатление неуверенных еще творческих шагов будущего великого мастера. Но такими они кажутся лишь при сравнении с зрелыми созданиями Шопена. Чтобы правильно оценить их художественное значение, нужно помнить об исторической перспективе, надо не забывать, что, когда появились c-moll'ное рондо и вариации на тему Моцарта, не было еще ни баллад, ни скерцо, ни прелюдий Шопена. И только тогда станет ясно, что уже в этих произведениях Шопен — гениальный художник и поражающей смелости новатор. Именно так воспринял первые опубликованные опусы Шопена Шуман, умевший подметить новое и ценное в искусстве своих современников. В своей статье о шопеновских вариациях на тему Моцарта «La ci darem la mano» («Дай ручку мне» — сцена Дон-Жуана и Церлины из оперы «Дон-Жуан») он, со свойственной ему романтической непосредственностью, восклицает: «Шапки долой, господа, перед вами гений».

Проницательный критический глаз Шумана разглядел в первом же ставшем ему известным произведении великое дарование юного композитора. 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 завершенном виде); среди них такие шедевры музыкального искус-

ства, как некоторые из двенадцати этюдов первой серии (opus 10) и оба концерта.

Есть сведения, что и f-moll'ный и e-moll'ный [1] концерты (а также и некоторые другие 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 концерта (Larghetto из концерта f-moll.— *А. С.*) и который нынче утром вдохновил меня на сочинение вальса, посылаемого мною тебе».

История отношений Шопена с Констанцией Гладковской далеко не ясна и вряд ли станет яснее, так как Гладковская незадолго до своей смерти [2] уничтожила адресованные ей письма Шопена.

Ровесница Шопена, ученица консерватории по классу Соливы, Гладковская считалась одной из талантливейших варшавских певиц, ее артистическая деятельность (концертная и оперная) началась еще до окончания ею консерваторского курса.

Познакомившись с Констанцией, Шопен начинает посещать консерваторский пансион, где она жила; посещения эти постепенно учащаются, Шопен аккомпанирует Гладковской, играет ей свои сочинения — главным образом, вдохновленные ею,— нередко импровизирует.

Вероятно, первыми словами любви, обращенными Фридериком к Констанции были по существу написанные для нее две песни, обе на слова Витвицкого: «Желание» и «Где любит». И слова поэта и подлинно народная, полная глубокой поэзии музыка Шопена привлекли к этим песням самое широкое внимание. «Во всех домах,— пишет Гёзик,— где только пани или панна пела и играла на фортепиано, всюду можно услышать: Если б я солнышком на небе блистала. Популяризированная музыкой Шопена, эта песенка Витвицкого, еще не изданная, сразу стала любимой не только в Варшаве, но и в целой Польше».

[1] 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 известен под названием первого потому, что издан раньше концерта f-moll.

[2] Гладковская умерла в 1889 году.

Пылкое, хотя и недолгое увлечение Констанцией Гладковской — первое большое чувство Шопена. Мимо него не проходит ни один биограф Шопена, так как с именем Гладковской связано несколько его произведений.

Заканчивая образование у Эльснера, Шопен все яснее понимал, что для расширения музыкального кругозора ему полезно побывать в крупнейших европейских музыкальных центрах. Первая его поездка за границу состоялась при случайных, в сущности, обстоятельствах. Шопен сопровождал друга своего отца профессора Яроцкого, принимавшего участие в берлинском конгрессе естествоиспытателей.

Шопен приехал в Берлин 14 сентября 1828 года, выехал — 28 сентября. О берлинских впечатлениях Шопена легко судить по его весьма подробным письмам к родным. «Я чувствую себя хорошо, и со вторника, как будто нарочно для меня, в театре ежедневно дают что-нибудь новое — самое же главное то, что я уже слышал ораторию в «Певческой Академии».

С удовольствием я также прослушал «Кортеца» (опера Спонтини. — *А. С.*), «Тайный брак» Чимарозы и «Разносчика» Онслова. Но оратория Генделя «Праздник Цецилии» все-таки больше соответствует идеалу, который я себе составил о возвышенной музыке».

Это — впечатления музыканта. А вот несколько слов, в которых встает перед нами Шопен-патриот, помнящий историю своей родины. После посещения берлинской библиотеки он пишет: «Там я видел собственноручное письмо Косцюшки, которое Фалькенштейн, биограф нашего героя, списывал букву за буквой».

Посещение Берлина дало Шопену немало ценных музыкальных впечатлений. Ничего большего он и не ждал от этого путешествия. Совершенно иное значение имела в жизни Шопена вторая заграничная поездка — в Вену. Он отправился туда уже после блестящего окончания Высшей школы с целью показать свое искусство зару-

бежным слушателям. «Поезжай в мир, — твердил ему Эльснер,— ты должен стать великим».

Запасшись письмами Эльснера, Шопен в июле 1829 года приехал в Вену и обратился к нескольким венским музыкальным деятелям. Скромного Шопена поразил прием, оказанный ему в Вене. «Я не знаю, что это значит, но немцы удивляются мне, а я удивляюсь тому, что они находят, чему во мне удивляться», — пишет Шопен родным. Одним из первых Шопен посетил издателя Гаслингера, которому он послал в свое время из Варшавы вариации на тему Моцарта и первую сонату (c-moll, op. 4). «Благодаря письму Эльснера, — пишет Шопен в цитированном только что письме,— 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 свое самое лучшее издание, сам заявил мне, что на будущей неделе мои вариации появятся в Одеоне (серия пьес известнейших пианистов. — *А. С.)* в таком же издании. Этого я уж совсем не ожидал».

Шопен посещает Карла Черни, известного пианиста-педагога, ученика Бетховена, учителя Листа и Тальберга, автора доныне популярных фортепианных этюдов; скрипача Шуппанцига, друга Бетховена, главу превосходного квартета. Шопен встретил старых знакомых, переехавших из Варшавы в Вену; друга семьи Шопенов Вюрфеля и своего товарища Нидецкого.

Разногласий в оценке игры и сочинений молодого польского музыканта, видимо, не возникало. «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 (венский журналист.—*А. С.*) говорит, что я произведу фурор, так как я виртуоз первого калибра, и что меня надо поставить рядом с Мошелесом, Герцом и Калькбреннером».

Концерты одного солиста еще не вошли тогда в обычай. Пианист, составивший программу исключительно из фортепианных сочинений в собственном исполнении,

рисковал остаться без слушателей. Как было принято в Вене, Шопен дал «музыкальную академию» — с участием оркестра и солистки-певицы. Концерт состоялся в помещении Венского оперного театра.

Программа «академии» первоначально намечалась следующая: увертюра Бетховена («Прометей»), вариации «La ci darem la mano» Шопена в авторском исполнении, выступление популярной певицы Шарлотты Вельтхейм, Rondo à la krakowiak Шопена, снова пение и, наконец, небольшой балет. 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.

Концерт прошел с выдающимся успехом. «Когда я появился на сцене,— пишет Шопен,— раздались крики браво; и после каждой вариации аплодировали так, что я не слышал tutti оркестра». Намеченную программу пришлось частично изменить: на репетиции выяснилось, что оркестровые партии рондо переписаны с неточностями; репетиция шла с заминками, оркестр был не доволен. Шопен раздражался и решил заменить рондо импровизацией. Замена оказалась благоприятной для успеха концерта, так как Шопен продемонстрировал еще одну, в ту эпоху весьма ценимую, сторону своего дарования.

Для импровизации Шопен взял две темы: предложенную публикой тему из «Белой дамы» Буальдье и выбранную им самим мелодию польской свадебной песни «Хмель». Эта песня, по словам Шопена, «прямо наэлектризовала не привыкшую к таким песням публику. Мои шпионы из партера (Шопен имеет в виду, вероятно, своих друзей, с которыми он приехал из Варшавы,— *А. С.*) уверяют, что на скамейках подпрыгивали».

Выдающийся успех «академии» Шопена не подлежал сомнению. Друзья настаивали на повторении концерта; Шопен уже не колебался. Второй концерт прошел с еще большим успехом, чем первый. На этот раз исполнялось и рондо; репетиция прошла благополучно, так как Нидецкий тщательно выправил оркестровые голоса. «Своим рондо,— писал Шопен родным,— я завоевал всех профессионалов-музыкантов. Начиная с ка-

пельмейстера Лахнера и кончая настройщиком, все восхищаются красотой произведения».

Шопен не преувеличивал восхищения, вызванного его музыкой. Отзывы печати подтверждают его впечатления. «Шопен удивил всех, — писала «Венская театральная газета»,— так как обнаружил чрезвычайно высокий талант. По оригинальности игры и произведений его почти что можно назвать гением. Его игра и его сочинения носят характер такой скромности, которая как будто указывает, что цель этого молодого человека — не блистать, хотя исполнение его не знает трудностей. Его туше, очень чистое, не имеет той бравурности, которой стремятся поразить наши виртуозы с первых же тактов».

Не менее лестный отзыв дает корреспондент лейпцигской «Всеобщей музыкальной газеты». «Г. Шопен, пианист из Варшавы, как говорят, ученик Вюрфеля (легко объясняемая ошибка: Вюрфель, проявивший большое внимание к Шопену в Вене, в свое время был профессором варшавской консерватории. — *А. С.*) сразу показал себя мастером первого ранга. Замечательная нежность его туше, неописуемая беглость механизма, глубина проникновения, совершенство нюансировки, редкая ясность его интерпретации и его сочинений, которые носят печать гения (вариации, рондо и импровизация), выявляют виртуоза, любимца природы, который без рекламы появился на горизонте как один из ослепительных метеоров».

Одно лишь не вполне удовлетворило венскую публику в игре Шопена: слишком тихий, по общему впечатлению, удар. «Общее мнение таково,—пишет Шопен родным,— что для публики, привыкшей к стукотне здешних пианистов, я играл слишком слабо, или, вернее, слишком нежно». Если можно здесь говорить о дефекте исполнения, то нельзя объяснять его лишь общей болезненностью, физической слабостью Шопена (не забудем, что на современных концертных инструментах большая сила звука достигается гораздо легче, чем на инструментах первых десятилетий прошлого века).

«Это моя манера игры», — пишет Шопен, возражая тем венским музыкантам, которым казалась недостаточной звучность его удара.

19 августа Шопен покинул Вену. На обратном пути он на короткое время останавливался в Праге, Теплице и Дрездене. Значительных музыкальных впечатлений Шопен здесь не получил, хотя и познакомился с видными местными музыкантами.

Из пражских встреч заслуживает упоминания визит молодых поляков к Вацлаву Ганке, известному 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 ж было делать музыканту? К счастью Мацеевскому 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».

После возвращения из заграничной поездки Шопен провел в Польше немногим больше года. В это время он создает свои первые зрелые сочинения — концерты, некоторые из этюдов, мазурок, ноктюрнов. Об одном из них, 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 печати трагизма, лежащей на многих его сочинениях следующих лет. «Adagio нового концерта..., — говорит Шопен о средней части концерта e-moll,— не мощное, а скорее романтическое, спокойное, меланхолическое и должно производить впечатление ласкового взора, устремленного туда, откуда всплывают тысячи приятных воспоминаний. Это какая-то греза в прекрасную лунную ночь». Шопен мог бы сказать то же самое и о некоторых других своих творениях этого времени. В них много света, радости жизни; о его лирических пьесах можно сказать словами Пушкина: «Печаль моя светла».

Творческая деятельность Шопена все больше привлекает внимание варшавского музыкального мира

и варшавской печати. «Судьба наградила поляков Шопеном, как немцев Моцартом»,— писал один из варшавских журналистов. Эта проницательная оценка доказывает, что уже тогда многие соотечественники Шопена видели в нем национального гения.

Весной 1830 года Шопен выступает перед варшавской публикой со своим концертом f-moll. Программа этого вечера в наши дни выглядит несколько странно. Открылся он увертюрой Эльснера; за ней следовало первое Allegro из f-moll'ного концерта («сочинено и исполняется господином Шопеном»,— объявляет афиша); затем исполнялся дивертисмент для валторны Гернера, и потом уже вторая и третья части концерта! Такая вивисекция крупных циклических произведений встречалась тогда очень часто: 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 композитор ввел в фантазию, как уже было сказано, тему Курпинского).

Через неделю Шопен повторил концерт, несколько изменив программу: заменив фантазию на темы польских песен рондо и импровизацией.

Судя по письмам Шопена, аудитория не сразу оценила его новое капитальное произведение — концерт f-moll. «Первый концерт не произвел в общем на публику такого впечатления, какого я ожидал, хотя было настолько полно, что уже за три дня не было ни лож, ни кресел. Первое Allegro, доступное лишь немногим из присутствовавших, хотя и заслужило браво, но, как мне кажется, только потому, что хотели сделать вид, что интересуются новинкой и — прикинуться знатоками! Adagio и Рондо (финал концерта.— *А. С.*) произвели наибольший эффект» (из письма Войцеховскому).

И в Варшаве Шопен слышит знакомые ему уже упреки в слабом звучании фортепиано. «Эльснер жалел, что инструмент звучал глухо... партер жаловался на слишком тихую игру... Мохнацкий в «Курьере Польском», расхвалив меня до небес и особенно за Adagio, под конец тоже советует мне побольше энергии» (из того же письма).

Шопен не прошел мимо этих замечаний и ко второму концерту переменил инструмент, отчего 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; раздавались аплодисменты и всеобщие похвалы... Краковское рондо произвело колоссальный эффект...» (то же письмо).

Множество пространных и восторженных отзывов печати говорит об успехе выступлений Шопена. В честь его пишутся стихотворения, владелец музыкального магазина хочет издать его портрет. «Но я не мог этого позволить; кроме того,— добавляет со своим обычным юмором Шопен,— мне совсем не хотелось бы, чтобы в меня завертывали масло» (то же письмо).

В 1830 году Шопен решает уехать в новую заграничную поездку.

Отъезд из Варшавы он откладывает с недели на неделю, с месяца на месяц, трудно было найти силы расстаться с родиной, с друзьями, с родными... 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 не там, где жил. Как ужасно будет для меня вместо родных видеть у своего смертного одра равнодушного врача или наемного слугу».

Отъезд задерживался и желанием Шопена познакомить варшавскую публику с новым своим крупным произведением — концертом e-moll. В сентябре одна из варшавских газет сообщает «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 востор-

гах перед этим новым произведением. Скажем лишь одно: это творение гения. Оригинальность и очарование мысли, богатство воображения, талант инструментатора, наконец, мастерское исполнение захватили слушателей». Оба концерта Шопена, действительно,— новое слово в этом музыкальном жанре; не порывая с гуммелевскими традициями, Шопен насыщает их высоким поэтическим содержанием.

После домашнего исполнения концерта e-moll, естественно, возникла мысль о выступлении с ним перед широкой аудиторией. Об этом выступлении, последнем на родине, Шопен подробно рассказывает в письме к Войцеховскому от 12 октября 1830 года. «Вчерашний концерт удался, спешу тебе это сообщить. Скажу вашей милости, что я совсем не боялся и играл так, как будто был один, и было хорошо. Полный зал. Сначала симфония Гернера. Потом моя милость с Allegro e-moll, которое на штрейхеровском инструменте вышло как по маслу. Аплодисменты были бурные. Солива доволен. Он дирижировал своей арией с хором, которую хорошо спела Волкова, одетая в голубое, как ангелочек. После этой арии следовали Adagio и Rondo [1], а за ними антракт между первым и вторым отделениями... Второе отделение началось увертюрой из «Вильгельма Телля». Солива хорошо ею продирижировал. Потом он дирижировал арией, спетой Гладковской, которая была очаровательно и к лицу одета в белое с розами на голове и так исполнила каватину с речитативом из La donna del Lago [2], как она еще ничего до сих пор не пела... После того, как Гладковская покинула эстраду, мы принялись за попурри на «Луна зашла» [3] и т. д. На этот раз я понял себя самого, оркестр понял меня, а партер нас. Только в этот раз последняя мазурка вызвала браво; после нее я был (как обычно) вызван».

[1] Вторая и третья части e-moll'ного концерта. Шопен во всех письмах называет средние части обоих своих концертов Adagio. В изданных редакциях они получили название Larghetto.

[2] «Женщина озера», опера Россини.

[3] Фантазия на польские темы.

Еще три недели проводит Шопен в Варшаве. Наконец, 2 ноября 1830 года он навсегда расстается с родным городом.

В биографиях Шопена рассказывается о прощальном обеде, устроенном в честь Шопена его друзьями и почитателями. До слез растрогал Шопена полученный им символический подарок: серебряный кубок, наполненный родной землей.

На этой прощальной встрече с варшавскими друзьями Шопен много играл, импровизировал; здесь же он экспромтом написал свое последнее, созданное на родине, произведение: «Застольную песню» на слова Витвицкого.

На другой день Шопен покинул Варшаву. В предместье Воля его ждал сюрприз. Дилижанс неожиданно остановился, и Шопен увидел Эльснера и группу своих товарищей по консерватории. Под управлением Эльснера они спели специально написанную Эльснером прощальную кантату, посвященную Шопену.

III

В Калише Шопен встретил, как и было условлено, Тита Войцеховского и вместе с ним отправился в дальнейший путь. После недолгой остановки во Вроцлаве (где Шопен, по просьбе дирижера Шнабеля, с успехом выступил на вечере местных музыкантов) друзья прибыли в Дрезден. «В Дрездене у меня пролетела неделя так, что я этого не заметил» (из письма к родным). Шопен посещает знакомых музыкантов; как всегда, не упускает случая послушать оперу.

В конце ноября Шопен — в Вене. Этот город был намечен первым этапом артистической поездки по понятным мотивам: всего год с небольшим назад Шопен выступал здесь с триумфальным успехом. Естественно, и теперь он рассчитывал на теплый прием венской публики и музыкального мира. Однако ожидания Шопена не оправдались. Гаслингер с ним попрежнему любезен, но еще не издал ни вариаций на тему Моцарта, ни сонаты (c-moll), которая, кстати сказать, так и не увидела света при жизни автора. Вюрфель попрежнему готов сделать

все, что в его силах, для своего молодого друга, но он тяжело болен. Шопен рассчитывал на поддержку Черни и других венских музыкантов, на помощь популярного в Вене доктора Мальфатти, страстного любителя музыки. Но очень скоро ему стало ясно, что устроить концерт в Вене на этот раз не так легко, как год назад.

Во время первых хлопот 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. Узнав о восстании, Шопен и Войцеховский 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 искусством. Того же потребовали и поляки, жившие в Вене.

С тяжелым сердцем Шопен подчинился; Войцеховский выехал один; через несколько часов Шопен помчался за ним. 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 Матушинскому) — другая: «Жить, умереть, нынче мне все кажется одинаково...» Душевное состояние Шопена раскрывается в сохранившемся фрагменте дневника, убеждающем, что в «веселой Вене» он испытывал тяжкий гнет одиночества: «Сегодня хорошо было в Пратере, пропасть людей, которым до меня нет

дела. Зелень очаровала меня, весенний воздух и эта невинность природы разбудили во мне чувства из дней моего детства. Надвигалась гроза, и я вернулся домой. Гроза разошлась, а меня все-таки охватывает печаль. Почему? Даже музыка не радует меня нынче... Я больше не замечаю комплиментов, которые мне кажутся все более пошлыми. Я жажду смерти и хотел бы только еще раз увидеть родителей... Все, что я до сих пор увидал на чужбине, кажется мне таким давно знакомым, таким невыносимым и еще более будит во мне тоску по родине, по тем прекрасным минутам, которые я не умел ценить там. Что когда-то казалось мне великим, теперь представляется таким обыкновенным, а что прежде казалось обыкновенным, кажется теперь невозможным, слишком великим, слишком высоким. Люди здесь мне чужды; они хороши, но хороши по привычке, делают все слишком аккуратно, слишком плоско, слишком посредственно, и это выводит меня из себя. Я не выношу даже запаха посредственности!

На душе у меня странно, грустно, я не знаю, чем себе помочь. Зачем я один?..»

Шопена не покидает мысль о судьбе родины, он внимательно следит за развитием событий, его тревожит и участь близких людей — друзей, родных, Констанции. «Боже мой, и она (Шопен имеет в виду Гладковскую.— *А. С.*) и сестры могут приносить пользу, хотя бы дергая корпию, а я! Если бы не то, что отцу может быть теперь тяжко, я сейчас бы вернулся. Я проклинаю час своего отъезда...» Эти строки (из письма к Матушинскому) естественно дополняются следующими (письмо к Эльснеру): «С того дня, как я узнал о событиях 29 ноября, вплоть до настоящего момента (конец января. — *А. С.*) я не испытывал ничего, кроме запоздалых опасений и тоски, и напрасно Мальфатти старается меня убедить, что всякий артист—космополит. Но хотя бы и так, то как артист я еще в колыбели, а как поляк, я уж начал третий десяток, поэтому надеюсь, что, зная меня, вы не примете в худую сторону, что более старые чувства (Шопен явно имеет в виду патриотические чувства. — *А. С.*) взяли перевес, и я до сих пор не думал об устройстве концерта».

Как утверждают биографы Шопена, под впечатлением волнующих и тревожных известий из Польши, он создал (незадолго до отъезда из Вены) трагически-бурное скерцо h-moll и грандиозный этюд c-moll, в котором слышится то крайнее душевное смятение, почти отчаяние, то гордый вызов, то страстный протест. Этот этюд, лучшим исполнителем которого был Антон Рубинштейн, вошел впоследствии во вторую серию этюдов (ор. 25) под номером двенадцатым.

Не думать об организации концертных выступлений Шопен все же 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. Он не имел никаких средств. 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 тогда обремененный семьей профессор лицея? Шопен пользовался поддержкой отца не с легким сердцем. «С расходами я экономлю по возможности, берегу каждый крейцер». «Вероятно мне придется взять у банкира Петера несколько больше денег, чем мне назначил папа... Мне больно, что я должен вас теперь об этом просить» (из писем к родным). Неудивительно, что Шопен не склонен был дарить свой труд издателям и антрепренерам. В то же время добиться гонорара ему не удавалось. Гаслингер любезно говорил о своей готовности издавать сочинения Шопена,— и не только те, которые у него уже имелись,— но оплачивать издание отказывался. Не привели к успешным результатам и переговоры с Дюпором, директором театра, в котором год назад играл Шопен. Тот также готов был дать Шопену «академию»,— но тоже без оплаты.

Надо сказать, что у венских издателей и антрепренеров имелись известные основания опасаться, что сочинения и игра Шопена не принесут им доходов. Прежде всего, в Вене, центре европейской реакции, очень сильны были антипольские настроения, в связи с национально-освободительным движением в Польше. Шопену самому не раз приходилось слышать грубые выпады против поляков, и он с горечью и гневом говорит о них в своих письмах.

Нельзя признать благоприятной для Шопена и музыкальную атмосферу Вены. Шопен собирался на этот раз выступить не с вариациями на тему венского композитора («La ci darem la mano»), не с импровизацией на мелодию несложной танцовальной песни и тему из модной оперы. Он хотел продемонстрировать свои концерты — произведения художника-новатора. Между тем венцы, заполнявшие театр, в котором шли оперы далеко не всегда высокого качества, восхищались вальсами Штрауса и Ланнера, слушали «непрерывный ряд негодных фортепианных концертов, искажающих этот род музыки» (из письма Шопена к Эльснеру).

Впрочем, помимо пианистов салонного типа, в Вене концертировал пианист, оказавшийся серьезным соперником Шопена,— несмотря на свою юность (восемнадцать лет) приобретавший славу Тальберг. Венской публике импонировала его блестящая и элегантная игра. Шопен пишет о нем не без сарказма: «Тальберг хорошо играет, но не для меня. Он моложе меня, очень нравится дамам, стряпает попурри из «Немой» («Немая из Портичи» или «Фенелла», опера Обера. — *А. С.*), исполняет piano педалью, а не рукой, децимы берет, как я октавы, носит на рубашках бриллиантовые запонки, не удивляется Мошелесу, а поэтому и не чудо, что ему понравились только tutti из моего концерта. Он т а к ж е пишет к о н ц е р т ы».

Если Тальберг не сумел по достоинству оценить новые произведения Шопена, то мог ли Шопен рассчитывать на их успех у публики? «Только вздумай защищать здесь польскую музыку и высказать свой взгляд на нее, и тебя объявят сумасшедшим»,— пишет Шопен родным.

Это не значит, конечно, что Шопен не нашел понимания у отдельных венских музыкантов. Об этом необходимо сказать, иначе представление о венской жизни Шопена будет односторонним. Может быть, лучше всех умел оценить музыку Шопена его старый друг Вюрфель; шопеновский f-moll'ный концерт, по его мнению, выше только что изданного гуммелевского. Современного музыканта в этом убеждать нет надобности; но в тридцатые годы прошлого столетия, в Вене, где Гуммель царил и как пианист, и как фортепианный композитор, дело об-

стояло иначе: нужна была немалая самостоятельность взглядов, чтобы концерт молодого польского музыканта предпочесть концерту прославленного венского мастера. Сам Гуммель вряд ли понимал историческое значение тех произведений, с которыми Шопен приехал в Вену. Вероятно, он видел в нем одного из талантливых своих последователей. Как бы то ни было, Гуммель отнесся к своему молодому коллеге с полным вниманием.

Ближе всего Шопен сошелся с молодым (лишь немногим старше Шопена) чешским скрипачом Иозефом Славиком. Это была, видимо, тесная дружба и столь же тесное творческое общение великих артистов. «На прошлой неделе я познакомился... со Славиком, знаменитым скрипачом... Славик как заиграл,— так мне понравился, как никто еще после Паганини» «Славик великолепен, часто играем вместе». «В среду я со Славиком пробыл у Бейеров до двух часов ночи. Это единственный из здешних артистов, с которым мне радостно и с которым я близок. В этот вечер он играл, как второй Паганини, но более юный Паганини, который со временем превзойдет первого» (из писем Шопена). 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.

Шопену так и не удалось договориться с крупными издателями. Повидимому, не удалось ему и добиться самостоятельного выступления. Известно лишь, что он принял участие в концерте певицы Гарсиа-Вестрис, исполнив свой e-moll'ный концерт. Венская печать благожелательно отметила игру Шопена и сочувственно отозвалась о его произведениях.

Итак, Вена не оправдала надежд Шопена. Говоря в письме к Эльснеру, что события в Польше создали для него неблагоприятную обстановку в Вене, Шопен добавляет: «Только Париж мог бы содействовать моему благу».

Вместе со своим приятелем Кумельским Шопен решил выехать в столицу Франции. Но покинуть Вену оказалось не так легко. Напуганные июльской революцией

(1830 года), австрийские чиновники неохотно давали разрешение на выезд во Францию. По благоразумному совету друзей, Шопен взял визу «в Лондон, проездом через Париж».

Из Вены Шопен выехал 20 июля 1831 года, по дороге он на несколько недель задержался в Мюнхене. О его жизни в Мюнхене не сохранилось сведений; известно только, что 28 августа Шопен играл там свой e-moll'ный концерт и Фантазию на польские темы. Мюнхенская газета дала лестную оценку обоим произведениям, хотя Фантазия сравнивается в качестве высшей похвалы с аналогичными сочинениями... Ромберга! В Штутгарте, куда он приехал из Мюнхена, Шопен получает весть о капитуляции Варшавы, о разгроме польского восстания.

Шопен внимательно следил за развивающимися на его родине событиями. Но он не терял надежды на иной исход национально-освободительной борьбы. По всей вероятности, Шопен, как и многие поляки, не видел внутренних противоречий в польском национально-освободительном движении. Между тем противоречия эти, наметившиеся в самом начале восстания, постепенно углублялись. С одной стороны, армия, рядовое офицерство, горожане, интеллигенция, одушевленные высоким патриотизмом, самоотверженно сражались за независимость родины. С другой стороны, руководители правительства, неоднократно сменявшиеся, вели политику, далекую от последовательности. Вождь демократов, историк Лелевель (на лекциях которого воспитывался молодой Мицкевич), по словам Энгельса, «предложил действительно революционные меры, смелость которых устрашила аристократов сейма. Призывая к оружию всю старую Польшу, обращая таким образом войну за независимость Польши в европейскую войну, предоставляя гражданские права евреям и крестьянам, наделяя последних землей, восстанавливая Польшу на основах демократии и равенства, он хотел превратить национальную борьбу в борьбу за свободу, он хотел отождествления интересов всех народов с задачами польского народа» [1].

[1] Маркс и Энгельс. Сочинения, т. V, стр. 265.

Оказавшиеся у власти защитники интересов польской аристократии не пошли по пути, намеченному Лелевелем. Некоторые из них прямо заявляли, что не хотят опираться на «бунтовщиков» и искали компромиссного соглашения с царем Николаем. Нерешительность вождей польского национального движения, непоследовательность их не могли не сказаться самым губительным образом на всем ходе восстания.

Поражение Польши окончательно лишило ее тех немногих 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. Известно, что накануне восстания 29 ноября Николай первый готов был двинуть войска против революционной Бельгии и против Франции. Варшавское восстание помешало ему выполнить свое намерение; в связи с этим Маркс говорил, что «восстание в Варшаве спасло Европу от второй антиякобинской войны» [1].

Героическая борьба Польши за независимость вызвала горячее сочувствие всего прогрессивно мыслящего человечества, способствовала укреплению и развитию свободолюбивых идей. Польское национальное движение, как указывал Ленин, «приобретало гигантское, первостепенное значение с точки зрения демократии не только всероссийской, не только всеславянской, но и всеевропейской» [2].

Очень характерно, что польские патриоты, боровшиеся с армией Николая первого за свою независимость, выдвинули лозунг: «За нашу и за вашу вольность». В первые же дни варшавской революции в Варшаве была отслужена панихида по жертвам декабристского восстания. На этот акт революционной солидарности откликнулся поэт-декабрист А. И. Одоевский:

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.

[1] Маркс и Энгельс. Сочинения, т. XIII, ч. I, стр. 190.
[2] Ленин. Сочинения, т. XVII, стр. 457.

После поражения польского восстания в стихотворении «К русским друзьям» Мицкевич пишет, обращаясь к декабристам:

Вы вспоминаете ль меня? О тьме тюремной
Лишь вспомню об изгнаниях, смертях друзей —
О вас подумаю; ваш облик чужеземный
Огнем согражданства горит в душе моей.
Вы где теперь? Увы! Твою, Рылеев, шею
Я обнимал когда-то; царский приговор
Ее петлей сдавил, как низкому злодею...
Своих пророков убивающим — позор!
Бестужев некогда протягивал мне руку,
Поэта руку и солдата; той руке
Царь тачку дал... И вот, на каторжную муку
С поляком скованный, он роет в руднике.

Это символический и вместе с тем жизненно-правдивый образ: польский патриот, страдающий на царской каторге рядом с декабристом. Разгромив декабристские организации, уничтожив или сослав «во глубину сибирских руд» передовых людей России, Николай первый не мог убить революционную мысль. Подавив восстание поляков, Николай не мог заглушить его могучий общественный резонанс и в России, и во всем мире.

В Штутгарте, под впечатлением известия о падении Варшавы, в тревоге и тоске, Шопен создает свои бессмертные произведения: полный гнева и страстного протеста этюд c-moll ор. 10, близкую к нему по настроению прелюдию d-moll и лаконичную, но поражающую трагической глубиной, проникнутую чувством безнадежности, безысходного горя, прелюдию a-moll. В этих произведениях углубляются мрачные, трагические настроения, ясно наметившиеся уже в h-moll'ном скерцо и c-moll'ном этюде ор. 25. В Штутгарте создана и гениальная, захватывающая высоким драматизмом, баллада g-moll, вдохновленная, как говорят некоторые исследователи, поэмой Мицкевича «Конрад Валленрод». Все эти сочинения вместе с двумя концертами, несколькими этюдами, мазурками, ноктюрнами— основной творческий «багаж» Шопена, в сентябре 1831 года прибывшего, наконец, в Париж. Не все они были приведены в законченный вид; над некоторыми из них Шопену пришлось немало поработать, прежде чем выступить с ними в печати и в кон-

цертах. Но без малейшего преувеличения можно сказать, что молодой поляк (почти юноша — ему еще нет двадцати двух лет!) явился в «столицу мира», как называли часто Париж, не в качестве начинающего музыканта. Шопен — не только гениальный, но зрелый художник, нашедший свой подлинно самобытный путь в искусстве.

IV

Что же представлял собой в 1831 году Париж, в котором Шопену предстояло завоевать признание музыкального мира? Не утратила интереса блестящая характеристика Парижа в одной из корреспонденций Гейне. «Франция производит впечатление сада, все прекрасные цветы которого собраны в один букет, имя которому Париж. Правда, благоухание его не так сильно, как было в недавние дни июльского расцвета, когда оно действовало опьяняюще на всех людей, однако, и сейчас он еще достаточно красив, чтобы по праву блистать на груди Европы... Присматриваясь к этому собранию знаменитых людей, которые здесь все время встречаются друг с другом, приходишь к заключению, что Париж является настоящим Пантеоном — не умерших, а живых».

Гейне положил лишь легкие тени на нарисованный им облик Парижа, упомянув об ушедшем благоухании июльских дней. За благополучной, на первый взгляд, внешностью шла острая классовая борьба. Глубоко вскрывает содержание и политическое значение июльской монархии Карл Маркс: «После июльской революции либеральный банкир Лафитт, провожая своего кума герцога Орлеанского, в его триумфальном шествии к ратуше, заметил: «Отныне настанет царство банкиров».

При Луи-Филиппе господствовала не вся французская буржуазия, а лишь одна ее фракция: банкиры, биржевые и железнодорожные короли, собственники угольных копей и железных рудников, лесовладельцы и часть прилегающего к ним крупного землевладения — так называемая финансовая аристократия. Она сидела на троне, она диктовала в палатах законы, она раздавала государственные должности, начиная с министерства и кончая табачным бюро... Июльская монархия была не чем иным, как акционерной компанией для эксплоатации французского национального богатства» [1].

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

С произведениями, привезенными молодым Шопеном в столицу Франции, он, конечно, имел право на одно из первых мест в парижском «Пантеоне живых». Это место он и занял через сравнительно короткое время. Если Париж дал Шопену многообразные художественные впечатления, то и Шопен внес свою долю в славу Парижа как центра западноевропейской культуры. Этой славой Париж обязан не только тому, что в нем был собран цвет французской литературы, французского искусства — Бальзак, Гюго, Берлиоз, Делакруа, Жорж Санд. Не в меньшей мере Париж тридцатых годов своей славой обязан чужестранцам — Гейне, Мицкевичу, Россини, Листу, Мейерберу. В 1831 году этот перечень пополнился самым блестящим, быть может, именем — польского музыканта Фридерика Шопена. Это далеко не сразу поняли парижские музыканты, да и сам Шопен, видимо, был далек от такой оценки своего искусства. С рекомендательными письмами Эльснера и Мальфатти он скромно явился к влиятельным французским композиторам Паэру и Лесюэру и через них скоро познакомился с виднейшими представителями парижского музыкального мира.

Первые письма из Парижа дают ясное представление о круге интересов, о душевном состоянии Шопена. Ему не изменяет его всегдашняя острая наблюдательность, его трезвый, самостоятельный, критический ум. И от него не ускользают социальные контрасты и политические волнения «столицы мира».

Некоторые политические высказывания молодого Шопена заслуживают самого пристального внимания, тем

[1] Маркс и Энгельс. Сочинения, т. VIII, стр. 4 и 6.
[2] Там же, стр. 24.

более, что в работах западноевропейских буржуазных биографов они обычно замалчиваются, а то и прямо искажаются. В самом конце 1831 года Шопен пишет Войцеховскому — единственному в этот период адресату, с которым он говорит вполне откровенно:

«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 висит на своем министерстве. Низший класс раздражен окончательно, ежеминутно готов изменить свое бедственное положение». Дальше, в том же письме Шопен рассказывает о демонстрации в честь Раморино (французский офицер — активный участник польского восстания).

«Напротив меня через улицу остановился Раморино... тебе известен этот энтузиазм народа к нашему генералу. Париж в этом отношении не захотел отстать. Школа медицины, так называемая «Молодая Франция»... до тысячи такой антиминистерской (Шопен хочет сказать: антиправительственной.— *А. С.*) 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: «Да здравствуют поляки» и т. д. Дня через два огромная толпа уже не только молодежи, но и собравшейся у Пантеона на другой стороне Парижа черни валом валит к Раморино. Толпа, как снежная лавина, чем больше улиц проходила, тем становилась огромнее, так что у Нового моста конница стала ее рассеивать. Многих покалечили, но, несмотря на это, множество народа собралось на бульварах под моими окнами, чтобы соединиться с идущими с другой стороны города. Полиция была бессильна против столпившегося народа. Пришел отряд пехоты, гусары. Плац- адьютанты ездили по тротуарам верхом, гвардия не менее ревностно расталкивала любопытную и все более и более ропчущую чернь, хватала, арестовывала «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 угрожающие голоса недовольного народа!»

Очень легко, «придравшись» к слову «чернь», поговорить, по давней традиции об «аристократизме» Шопена. Но разве не ясно, читая эти наспех набросанные строки, 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. Не менее ясно, о чем думает Шопен, говоря: «...может быть из этого что-нибудь и выйдет». Заметим, кстати, что Шопен отлично понимает двойную направленность демонстрации, приветствующей польских героев и угрожающей правительству Луи-Филиппа.

Приведенные выдержки опровергают прочно установившееся представление о Шопене как о человеке консервативных политических взглядов. Это не значит, конечно, что можно говорить, на основании немногих фраз, о законченном мировоззрении Шопена, о вполне продуманном отношении его к важнейшим общественным проблемам. Наоборот, есть все основания полагать, что политические воззрения Шопена не были последовательны; 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 в Париж молодой Шопен нашел свое место в лагере прогрессивно мыслящей европейской интеллигенции.

Первые парижские письма убедительно говорят о жадном внимании Шопена к парижской музыкальной жизни. О своих впечатлениях он весьма обстоятельно рассказывает Войцеховскому. Больше всего интересуют его парижские пианисты. «Ты не поверишь, как мне любопытны Герц, Лист, Гиллер и т. д. Все они нули перед Калькбреннером. Признаюсь тебе, что я играю, как Герц, а хотел бы играть, как Калькбреннер. Если Паганини

---

[1] Начальные слова «Марсельезы».

совершенство, то Калькбреннер параллель ему, но совсем в другом роде. Трудно тебе описать его «calme» [1], 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 ж 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 мой e-moll'ный концерт... Калькбреннер удивился и тотчас спросил меня, не ученик ли я Фильда. Это меня очень обрадовало... мы видаемся каждый день — или он у меня, или я у него».

Калькбреннер действительно был блестящим, даже лучшим в его время, представителем старой, «до-романтической» школы фортепианной игры и педагогики. Шопену, с его мягкой, тонкой манерой исполнения, импонировала изящная, элегантная, умная, отточенная игра прославленного парижского пианиста. С юношеской восторженностью он явно переоценивает Калькбреннера, видя в нем идеал исполнителя: «...в нем есть нечто высшее над всеми, кого я слышал».

Калькбреннер, очевидно, сразу понял, что в лице молодого поляка в парижскую музыкальную жизнь вошел огромный талант. Однако самобытности дарования Шопена он не разглядел, иначе не сделал бы ему предложения, которое по-разному комментируют биографы Шопена. Калькбреннер изъявил желание заниматься с ним фортепианной игрой. В письме к Войцеховскому Шопен сообщает об этом кратко: «Он предложил мне поучиться у него три года, после чего сделает из меня нечто очень хорошее. Я сказал ему, что знаю, как многого 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». К сожалению, не сохранилось письмо к родным по тому же поводу. По ответному письму сестры Шопена Людвики можно предположить, что Калькбреннер предусматривал выступления Шопена

[1] Спокойствие.

под его, Калькбреннера, «маркой», в качестве его ученика. В письме Людвики звучит не столько ее личное и семейное мнение, сколько трезвый и суровый голос Эльснера. Он опасается, что его бывший ученик, на три года отдавшись руководству совсем не близкого ему по творческим устремлениям музыканта, утратит свою «национальную самобытность, которая, наряду с возвышенными мыслями, является его оригинальной отличительной чертой». «Твой гений поведет тебя», — повторяет Людвика слова Эльснера. Учиться у Калькбреннера Шопен все же не отказался. Но занятия вскоре прекратились. Калькбреннер и сам пришел к выводу, что Шопену нет надобности долго заниматься у него.

Ни в творчестве, ни в исполнительском искусстве Шопен и не мог бы поддаться воздействию чуждых ему художественных тенденций. «У меня есть настолько смысла, чтобы не стать копией Калькбреннера,— пишет он Эльснеру. — Ничто не будет в силах уничтожить быть может слишком смелую, но благородную волю и стремление создать себе новый мир, и если я буду работать, то для того, чтобы крепче встать на ноги».

И в Варшаве, и в городах Западной Европы Шопен не пропускал возможности послушать оперу. Понятно, что и в Париже, с его прославленными оперными труппами, Шопен был их постоянным посетителем. С наибольшей полнотой о своих впечатлениях Шопен рассказывает все тому же Войцеховскому.

«Я тебе до сих пор еще ничего не написал об опере. Я еще никогда не слыхал такого «Цирюльника», как на прошлой неделе с Лаблашем, Рубини и Малибран-Гарсиа. Нельзя себе представить, что такое Лаблаш. Про Пасту говорят, что она потеряла голос, но я еще ничего более возвышенного не слышал. Малибран поражает своим чудным голосом и поет, как никто! Чудо, чудо! Рубини превосходный тенор, поет грудью, а не фальцетом и иногда часа два делает рулады (по временам слишком долго плавает и усиленно тремолирует, кроме того, делает без конца трели, что ему приносит, однако, наибольшие аплодисменты). Его «mezza voce» несравненно... Цинти-Даморо поет тоже так великолепно, что

лучше нельзя, — ее пение я предпочитаю пению Малибран. Малибран поражает, Цинти пленяет, хроматические гаммы она делает лучше, чем знаменитый Тулон на флейте. Невозможно обладать более обработанным голосом, но это ей так мало стоит, что кажется, будто она только дует на публику. Нурри, французский тенор, поражает силой своего чувства! А Шолле в «Opéra comique»... один из первых здешних любовников, чудесный, очаровательный соблазнитель, гений с настоящим романтическим голосом. Он создал свою собственную манеру».

Восторг не помешал Шопену, не без обычной его иронии, отметить дефекты пения парижского кумира Рубини (о них писал впоследствии и Глинка). Деталь, для Шопена весьма характерная: со свойственной ему трезвостью мысли он в самом пылком увлечении не терял способности к критике. Любопытно, что вслед за приведенными восторженными строками он добавляет: «Однако ты все-таки должен заметить, что я не одурел и не хочу одуреть».

Говоря о страстной (сохранившейся и позже) любви Шопена к опере, нельзя не вспомнить, что сам он не написал ни одной оперы, хотя на этом не раз настаивали самые близкие ему люди, в частности, высоко им чтимый Эльснер. Нетрудно понять Эльснера и польских друзей Шопена. От кого же они и могли ждать создания национальной польской оперы, как не от величайшего музыкального гения Польши? Значение оперы Шопен понимал, конечно, с неменьшей ясностью, чем Эльснер. «Я вынужден думать о проложении себе дороги в свете в качестве пианиста, — писал он Эльснеру, — откладывая только на некоторое время высшие артистические цели (работу над оперой. — *А. С.*), которые вы мне справедливо изложили в своем письме». Однако это намерение осталось неосуществленным.

V

Думая о «дороге пианиста», Шопен озабочен устройством собственного концерта — опять-таки не самостоятельного фортепианного вечера, а концерта типа «академии», с непременным участием оркестра и других артистов.

26 февраля 1832 года Шопен впервые выступил в Париже. Он играл свой f-moll'ный концерт, а также принял участие в исполнении полонеза, сочиненного специально для него Калькбреннером. Любопытно, что это произведение было написано для шести (!) роялей, притом разного типа. «Один из инструментов, — пишет Шопен, — огромный, предназначается Калькбреннеру, другой — маленький, однострунный, но звучный, как колокольчик, — для меня, а те четыре — сильные как оркестр». Афиша об этом выступлении шести пианистов сообщала так: «Большой полонез, предшествуемый интродукцией и маршем, сочиненный для шести фортепиано г. Калькбреннером и исполняемый гг. Калькбреннером, Мендельсоном-Бартольди, Гиллером, Осборном, Совинским и Шопеном». Мендельсон, с которым Шопен познакомился вскоре по приезде в Париж, не смог принять участия в концерте Шопена, и его заменил ученик Калькбреннера Стамати.

Концерт положил начало славе Шопена в Париже. Товарищ его, упоминавшийся уже польский скрипач, дирижер и композитор Антони Орловский писал на родину: «Наш дорогой Фридерик дал концерт, который принес ему большое имя и порядочно денег. Всех здешних пианистов он убил наповал. Весь Париж обалдел».

Интересно воспоминание Листа о дебюте Шопена: «Хорошо помню его первое выступление в зале Плейеля. Горячие аплодисменты, которыми его тогда наградили, показались мне недостаточной данью признания этому самобытному таланту, который принес нам столько чудесных поэтических откровений, а искусство повел по путям, дотоле никому не известным».

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 условных формах, которые можно считать установившимися и которые повторяются беспрестанно

в продолжение более чем тридцати лет. Это дефект жанра, и самые искусные наши артисты не сумели избавить от него свои сочинения. Но этот молодой человек, отдаваясь непосредственным впечатлениям и не беря ни с кого примера, нашел если и не полное обновление фортепианной музыки, так 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».

Нет никаких сомнений, что Шопен подробно рассказывал о своем парижском дебюте в письмах на родину. Ни одно из них, к сожалению, не дошло до нас. Почти все письма первых парижских лет утеряны [1].

История жизни любого великого художника яснее всего прослеживается по его письмам. В отношении Шопена это, может быть, особенно верно. Правда, он почти никогда не говорит о своих произведениях; зато с большой охотой делится со своими адресатами разнообразными впечатлениями, всегда меткими наблюдениями, интереснейшими мыслями об искусстве и его деятелях. Утрата корреспонденции Шопена лишила его биографов поистине драгоценного материала. Особенно пострадало в этом смысле четырехлетие 1832—1835 годов. От этого времени сохранилось всего восемь писем, к тому же, большей частью, лаконичных и малозначительных по содержанию. О важнейших в жизни Шопена событиях этих лет мы можем судить лишь по воспоминаниям и письмам его современников, дополненных теми сведениями, которые получили от родных и друзей Шопена его первые биографы.

Начало тридцатых годов — знаменательный для Шопена период. Из дебютанта, с трудом добившегося выступления, появившегося перед публикой при поддержке влиятельного Калькбреннера, Шопен превращается в прославленного мастера, в одно из крупнейших светил парижского художественного мира. Признание, однако, не принесло Шопену материальной обеспеченности. Денег, вырученных с концерта, хватило ненадолго. 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 попрежнему 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 отговаривают его и родные, и парижские друзья.

Однако вскоре все изменилось, и Шопен стал едва ли не самым знаменитым учителем фортепианной игры в Париже.

В письме к другу детства Дзевановскому Шопен — все в том же 1832 году — пишет: «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».

«Законченных артистов», учеников Мошелеса и Калькбреннера привлекла к Шопену его репутация первоклассного пианиста. Вполне можно себе представить, что молодых пианистов направлял к Шопену тот же Калькбреннер. Таким образом, достичь положения видного фортепианного педагога помогли Шопену не только польские аристократы, как это утверждают некоторые биографы, но, вероятно, не в меньшей мере друзья-музыканты, настаивавшие, чтобы Шопен не покидал Парижа.

Чтобы не возвращаться в дальнейшем к вопросу о материальном положении Шопена в годы его парижской жизни, скажем еще несколько слов об оплате его артистического труда. Некоторые биографы Шопена склонны

[1] Едва ли не половина всех писем Шопена, а также его дневник (за исключением немногих отрывков) до нас не дошли.

не без умиления говорить о его «двадцатифранковых» уроках и высокой оплате изданий его сочинений. Действительно, когда к Шопену пришла слава, издатели готовы были вырвать друг у друга каждое его новое произведение и платили ему сравнительно высокие гонорары. Но чтобы внести ясность в отношения Шопена с его 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 «на серебро»). В то же время мы знаем, что шопеновские сочинения принесли их издателям целые состояния! Мы знаем также, что в последние месяцы жизни Шопен находился на грани нищеты. Вспомнив все это, можно прийти лишь к одному выводу: издатели сочинений Шопена беспощадно эксплоатировали его труд.

Шопен это отлично понимал. «Он меня о б о ж а е т, потому что г р а б и т»,— 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 — главным образом, аристократическим любительницам. 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 знакомых»,— говорит Шопен в одном из писем. Действительно, читая любую обстоятельную биографию Шопена, нельзя не поразиться обилию имен, называемых в качестве его знакомых и друзей. Среди них упоминаются (некоторыми биографами почтительно на первом месте) фамилии родовой и финансовой знати, постоянно или временно жившей в Париже. Шопен действительно часто посещал аристократические дома; на этом основании иногда создается ложный образ Шопена, якобы предпочитающего аристократическое общество всякому иному. Между тем, нетрудно убедить-

ся, что Шопен бывал в аристократических салонах, как и другие парижские артисты, главным образом, в связи со своей профессиональной деятельностью концертирующего пианиста и педагога. Любопытно свидетельство по этому поводу самого Шопена: «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 тебя протежировала княгиня Водемон... Она держала в своем доме пропасть черных и белых собаченок, канареек и попугаев и кроме того имела самую веселую обезьяну здешнего большого света, которая на вечерних приемах постоянно кусала других... графинь». Ни иронический тон этого письма, ни сравнение графинь с обезьянами не говорят о почтительном отношении 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; потом начнут сочинять вариации на мои темы. Калькбреннер сварьировал[1] мою мазурку...» Здесь звучит уже не ирония, а гордость.

На тесном общении Шопена с крупнейшими музыкантами Парижа 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

[1] Шопен не может удержаться от шутки: он употребляет слово «zwariował, которое означает также «с о ш е л с у м а»

музыкантов. На вечерах Циммермана можно было увидеть и услышать виднейших виртуозов. На одном из таких вечеров Шопен встретил Фердинанда Гиллера, который стал его близким другом; сейчас имя Гиллера живет лишь как имя автора инструктивных пьес, а в тридцатые годы он считался крупным композитором и пианистом первого ранга.

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

Особо надо остановиться на взаимоотношениях Шопена с Листом. Познакомились они вскоре по приезде польского композитора в Париж; быстро возникшая дружба оказалась плодотворной для обоих, особенно для Листа.

В 1831—1832 годах Лист — совсем еще юноша (на полтора года моложе Шопена), при всей уже проявившейся гениальности, далекий от зрелости. Различие в этом смысле между Листом и Шопеном особенно ясно в сфере творчества. Лист к моменту их встречи еще ничего, по существу, не создал, а Шопен, как мы знаем,— автор двух концертов, g-moll'ной баллады, h-moll'ного скерцо, нескольких прелюдий и этюдов.

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 временного уединения — усвоить то новое, что внес в фортепианную 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 — заложены прежде всего Шопеном. Его игра открыла западноевропейским музыкантам до того невиданные средства

исполнительской экспрессии и богатства фортепианной звучности.

Этим, понятно, не зачеркивается значение пианистического искусства гениального венгерского музыканта. 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 их обоих соотечественница Шопена Эмилия Гофман рассказывает: «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 фортепиано. Оба избегали сравнения, так как хотя они и дополняли друг друга, но Лист затмевал Шопена силой и блеском, Шопен же Листа — несказанной поэтичностью».

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, видимо, 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 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 Герцов играют вместе с ними ансамбль для двух фортепиано (в восемь рук). В том же 1833 году Лист и Шопен вместе с Гиллером исполняют концерт для трех роялей Баха. В следующем году Шопен и Лист играют дуэт Мошелеса в четыре руки и дуэт Листа для двух фортепиано на тему одной из песен Мендельсона [1]. «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

[1] Произведение это, повидимому, не сохранилось.

концерте, который организовал Шопен в пользу польских эмигрантов, опять-таки участвуют оба «соперника» на «первенство мира» в пианистическом искусстве. Шопен играл свой e-moll'ный концерт и вместе с Листом дуэт Гиллера для двух фортепиано; 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 исполнили заключительный номер программы бравурный «Вальс в 4 руки» Листа.

Можно с уверенностью сказать, что в первой половине и в середине тридцатых годов обоих артистов связывала настоящая дружба; это тем более естественно, что Лист с самого первого знакомства с сочинениями Шопена стал их искренним и горячим почитателем, энергичным пропагандистом и лучшим, наряду с автором, исполнителем.

Помимо многочисленных воспоминаний современников, мы располагаем и любопытным, хотя и крайне лаконичным свидетельством самого Шопена об изумительном истолковании его произведений молодым Листом. «Я пишу вам и не знаю, что марает мое перо, так как сейчас Лист играет мои этюды и уносит меня далеко за пределы моих честных намерений. Я охотно усвоил бы его манеру передавать мои этюды» (из письма к Ф. Гиллеру; лето 1833 г.).

Если Лист сразу оценил шопеновскую музыку, то Шопена произведения молодого Листа привлекали мало. Особенно чужда была ему «фортепианная инструментовка» ранних сочинений Листа, с обилием бравурных и по существу лишь внешне эффектных пассажей, октав и аккордов. Такого рода фортепианной мишурой Лист иногда «украшал» и шопеновские сочинения, вызывая раздражение их автора. Было бы несправедливостью не сказать здесь же, что в зрелые годы Лист не допускал подобных «вольностей» и исполнял Шопена, благоговейно сохраняя текст и соблюдая художественные намерения своего гениального друга.

Говоря о друзьях Шопена, нельзя не сказать о Беллини, которого Шопен впервые встретил в Париже в 1833 году. Оперы Беллини, с их действительно обаятельной кантиленой, очень нравились Шопену. Огромное впечатление производила на него наиболее романтическая из опер Беллини — «Норма», и в особенности знаменитая каватина Нормы «Casta diva». Увлечение художником перешло в горячую симпатию к человеку; Шопена и Беллини связала тесная дружба, скоро однако оборванная безвременной смертью итальянского композитора (в 1835 г.).

Совместными с Листом выступлениями, о которых говорилось, отнюдь не исчерпывается концертная деятельность Шопена в первой половине тридцатых годов. В эти годы он неоднократно появляется на эстраде — всегда в концертах со смешанными программами. Известно, например, что в конце 1834 года он играл в концерте Берлиоза Larghetto из своего e-moll'ного концерта; весной 1835 года он участвует вместе с группой пианистов (Гиллер, братья Герц, Осборн, Стамати) в «последнем концерте сезона».

Учитывая, что упомянутые концерты (точный перечень известных [1] выступлений Шопена не намного увеличил бы их число) приходятся на целое четырехлетие, трудно считать артистическую деятельность великого пианиста интенсивной. Тем более, что, в отличие от Листа, он многие годы играл только в Париже.

В первой половине тридцатых годов Шопен вообще почти не покидает Францию. Повидимому, первый раз он выехал за ее пределы в мае 1834 года, чтобы посетить, вместе с Гиллером, нижнерейнское музыкальное празднество в Аахене.

Следующую поездку Шопен совершил для свидания с родными. Он давно мечтал увидеться с семьей, но в Варшаву, хотя бы и на короткое время, ехать не решался по легко понятным мотивам: царские чиновники, несомненно, хорошо знали о тесных связях его с польской эмиграцией. Вряд ли полицейские власти николаевского правительства решились бы что-либо предпринять против самого Шопена, уже европейски известного артиста. Но

[1] Нельзя утверждать, что ни одно выступление Шопена не осталось неизвестным; однако большая часть их, очевидно, попала в «поле зрения» биографов, т. к. выступления Шопена отмечались не только французской, но и польской прессой.

родным, особенно отцу, состоявшему на государственной службе, приезд Шопена мог повредить. Летом 1835 года представилась возможность встретиться с близкими на нейтральной почве. Шопен узнал, что отец и мать выезжают в Карловы Вары (Карлсбад) для лечения. Не предупреждая их, он выехал в Карловы Вары. О настроении Шопена можно судить по письму его сестрам, написанному под свежим впечатлением встречи с родителями.

«Дорогие мои дети (Шопен часто так обращался к сестрам. — *А. С.)!* Вы получите первое письмо, написанное папой и мной. Наша радость неописуема. Мы только и знаем, что обнимаемся — и что можно еще? Жаль только, что мы не все вместе. Как было бы чудесно! Как однако бог милостив! 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... Я на верху блаженства. Те же привычки, те же движения, среди которых я вырос, та же рука, которую я так давно не целовал... Вот оно осуществилось, это счастье, счастье и счастье! От радости я задушу вас вместе с зятьями, самые мои дорогие существа на этом свете».

Возвращаясь из Карлсбада в Париж, Шопен встретил в Дрездене семью Водзинских, 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 фортепианного 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, и Шумана. Шопена восхитила игра Клары, исполнившей между другими пьесами несколько его этюдов. Все лейпцигские музыканты, в том числе Шуман и Мендельсон, были поражены попрежнему высоко одухотворенным, но еще более зрелым искусством Шопена. «Уверяю тебя, моя дорогая Фанни,— писал Мендельсон сестре,— что его игра меня снова покорила; он глубоко оригинален и в то же время так артистичен! Я не побоялся бы назвать его совершенным виртуозом. Я испытал величайшее удовольствие, встретив наконец настоящего музыканта, следующего по пути, который он сам себе проложил, а не одного из этих полувиртуозов или полуклассиков...»

Что можно сказать о характере творчества Шопена в первые годы его парижской жизни? Как отразилась на его искусстве атмосфера парижского музыкального мира? Законно сделать предположение, что общение с выдающимися парижскими музыкантами, многообразные художественные впечатления так или иначе способствовали росту творческой зрелости Шопена. Но направление его творческой 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; один из них — замечательный es-moll'ный, своего рода эпико-драматическая поэма в форме полонеза; 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 — и прежде всего в полонезах и мазурках — Шопен остается подлинно национальным композитором.

Говоря о творческих результатах четырехлетия 1832—1835 годов, нужно сказать и о работе его над произведениями, написанными до переезда в Париж. 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 соль-минор (только что изданную. — *А. С.*). Она показалась мне гениальной». Шопен и раньше встречался с Шуманом, однако g-moll'ной балла-

ды 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.

Говоря о творческих итогах первых парижских лет, нужно упомянуть о новых настоятельных просьбах — почти требованиях польских друзей Шопена: написать национальную оперу. В сентябре 1834 года Эльснер пишет Шопену: «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 дождаться 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».

О том же пишет Шопену Витвицкий. «Ты безусловно должен стать творцом польской оперы. Я глубоко убежден, что ты сможешь им стать и как польский композитор откроешь для своего таланта безграничное поле».

И жившие в Париже польские друзья, в числе их Мицкевич, настаивали на том же; Шопен понимал значение национальной оперы для польской культуры, и на этот раз он не только думает об опере, но и просит одного из польских литераторов написать для него либретто с национально-историческим польским сюжетом. Ничего реального, однако, сделано не было. Шопен все яснее сознавал, что его «настоящее дело», как он сказал однажды Мицкевичу,— фортепианная музыка.

VI

1834 — 1835 годы — счастливое время для Шопена. Состояние его здоровья, всегда беспокоившее близких,

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

не вызывает теперь опасений. В 1834 году в Париж переехал ближайший друг Шопена доктор Ян Матушинский. В письме к брату он говорит о впечатлении, которое произвел на него Шопен: «Мы были счастливы увидеться снова после пятилетней разлуки. Он стал большой и сильный — я не узнал его».

В те же годы к Шопену приходит самое широкое признание (что не означает еще понимания; но об этом — позже). «Он теперь в моде, — рассказывает в одном из своих писем Орловский,— и высший свет скоро будет носить перчатки à la Chopin». Сочинения Шопена охотно принимаются к изданию (уже не бесплатно) и исполняются виднейшими пианистами: Листом, Гиллером, Кларой Вик, Калькбреннером. Из восторженных отзывов печати приведем лишь один, принадлежащий Гейне: «Шопен блистает здесь не только как виртуоз своим техническим совершенством, но и как превосходный композитор... Природа снабдила его прекрасной, стройной, несколько худощавой фигурой, благородным сердцем и гением. Да, за Шопеном нужно признать гений и притом гений в полном смысле этого слова. Нельзя называть его виртуозом, он — поэт, умеющий заразить нас поэзией, которая живет в его душе».

У всякого почти новатора в искусстве находятся яростные противники. Нашлись они и у Шопена. Крайне резкими нападками на Шопена «прославился» немецкий критик Релльштаб. Его желчные отзывы о шопеновской музыке любопытны не только в качестве курьеза; они показывают, насколько был нов, смел — и тем самым непереносим для узких цеховых музыкантов — путь, по которому шел Шопен.

К счастливым страницам в жизни Шопена надо отнести его встречу в эти годы с соотечественницей графиней Дельфиной Потоцкой. Это была, видимо, незаурядная женщина. К моменту 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, неплохо играла на фортепиано и считалась выдающейся певицей. «Неземной красоты волшебный голос гра-

фини,— пишет Лист,— покорял его (Шопена.— *А. С.*) своим очарованием и вызывал его восторг». Современники отмечают привлекательные личные качества Потоцкой — сердечность и веселый нрав.

Поскольку не опубликована большая часть писем Шопена к Потоцкой, трудно судить о характере их взаимного чувства. Можно думать, что 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. Из появившихся недавно в печати некоторых писем Шопена к Дельфине ясно, что ей он доверял многое, оставшееся неизвестным даже близким к нему людям.

Иную роль сыграла в жизни Шопена другая его соотечественница Мария Водзинская. Семью графов Водзинских Шопен знал еще в Варшаве. Молодые Водзинские воспитывались в пансионе Николая Шопена и были, таким образом, друзьями детства Фридерика. Он знал и их сестру Марию, тогда еще девочку. Шопен не терял с ними связей, не раз встречался он с братом Марии, своим товарищем Антони Водзинским, бывавшим в Париже. В 1834 году Шопен получил от Марии подарок: она прислала товарищу детских игр сочиненную ею фортепианную пьесу.

В 1835 году произошла неожиданная встреча с Водзинскими в Дрездене, где Шопен провел несколько дней после пребывания в Карловых Варах. Мария, которую Шопен видел пять лет назад одиннадцатилетней девочкой, превратилась в обаятельную девушку. Биографы отмечают даровитость Марии: довольно свободно владевшая фортепиано, сочинявшая небольшие, приятно звучащие пьески, она кроме того недурно рисовала и писала красками [1].

Шопен много времени проводил у Водзинских. Долгие беседы с подругой детства сблизили Шопена с Марией; ему казалось, что он встретил, наконец, женщину, с которой навсегда соединит свою жизнь. Никаких объяснений, однако, не произошло: Шопен подарил Марии только что написанный им вальс f-moll, получил от нее розу и покинул Дрезден с уверенностью, что его чувство не безответно. Повидимому под впечатлением встречи с Марией создан ноктюрн Des-dur op. 27 и нежно-мечтательный, полный изящества и грации этюд f-moll (второй в серии op. 25).

[1] Акварельный портрет Шопена, работы Марии Водзинской, производит впечатление несколько ученического, но не дилетантского произведения.

Вскоре после возвращения из Дрездена, в ноябре 1835 года, Шопен заболел острой формой гриппа с тяжелыми осложнениями; началась кровохарканье — видимо, 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. Во время болезни, почти уверенный в близкой смерти, Шопен написал свой знаменитый похоронный марш, впоследствии вошедший в сонату b-moll.

Мысль о Марии не покидала Шопена. Узнав, что Водзинские на лето 1836 года выезжают в Марианске Лазне (Мариенбад), он поехал туда же, а затем последовал за ними в Дрезден.

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 Водзинских — сначала дружески теплых, а затем все более сдержанных и даже холодных,— что надежды его на брак с Марией вряд ли осуществятся. Последнее письмо графини Водзинской Шопену, написанное с любезной приветливостью, но без теплоты, датировано маем 1838 года. Шопен не ответил на это письмо, давая понять, что считает переписку с Водзинскими законченной.

Высказывались разные мнения о причинах разрыва Марии Водзинской с Шопеном; но все сходятся в одном: инициатива разрыва исходила от родителей Марии. Характеристика, которую дает Гёзик графу и графине Водзинским, достаточно ясно освещает их позицию в отношении Шопена: решение порвать с ним продиктовано было в первую очередь сословными предрассудками.

Если не считать немногих намеков в корреспонденции с Водзинскими, письма Шопена не дают представления о его душевном состоянии после разрыва с Марией. Есть лишь один документ, позволяющий сделать выводы о значении в жизни Шопена этого эпизода. После смерти Шопена среди его бумаг нашли сверток, перевязанный лентой; в нем находились письма Водзинских и высохшая роза — очевидно, та самая, которую Шопен получил от Марии в обмен на вальс f-moll. На свертке рукой Шопена было написано: «Мое горе».

Еще тогда, когда мысли Шопена были заняты Марией Водзинской, он познакомился с французской писательницей Жорж Санд, которая через несколько времени стала для него самым близким человеком. Под мужским псевдонимом Жорж Санд писала Аврора Дюдеван, дебютировавшая в литературе в 1831 году. С самых первых творческих шагов Жорж Санд примкнула к прогрессивному крылу французской литературы. В своих ранних произведениях она выступает как пламенный проповедник феминизма, энергичный защитник прав женщины. В дальнейшем она увлекается идеями утопического социализма, которые в ее романах приобретают религиозную окраску. Еще позднее она отходит от активной борьбы художественным словом.

Лучшие произведения Жорж Санд, несомненно, сыграли определенную роль в эволюции французской общественной мысли.

Шопена познакомил с Жорж Санд в 1836 году, по ее просьбе, Лист. Первая встреча с знаменитой писательницей не произвела на Шопена благоприятного впечатления. Однако Жорж Санд ищет новых встреч с ним; очевидно, быстро меняется и его отношение к ней. Летом 1837 года он собирается принять приглашение Жорж Санд и провести несколько дней в ее имении Ногане, расположенном в провинции Берри. Поездка эта, впрочем, по каким-то причинам не состоялась.

Осенью 1838 года врачи предписали Шопену отдых на юге. Жорж Санд решила его сопровождать, тем более, что ее сыну тоже рекомендовали провести зиму в южном климате. Местом зимнего отдыха был избран остров Майорка — один из группы Балеарских островов на Средиземном море.

В ноябре путешественники — Жорж Санд с семьей (пятнадцатилетним Морисом и десятилетней Соланж) и Шопен — покинули Францию. Путешествие прошло благополучно. Пальма (главный город Майорки) поразила путников своей действительно романтической красотой. В середине ноября Шопен пишет Юлиушу Фонтане: «Я в Пальме, среди пальм, кедров, кактусов, олив, померанцев, лимонов, алоэ, фиг, гранат и т. д... Небо — как бирюза, море — как лазурь, горы — как смарагды, воздух — как в небесах. Днем солнце, все ходят в летнем, и жарко. Ночью — гитары и пенье по целым часам. Огромные балконы с виноградными лозами над головой; мавританские стены. Все, так же как и город, имеет африканский вид. Словом, жизнь чудесная!»

Радостное настроение длилось лишь немного дней. Начался сезон дождей — почти что тропических ливней. Тонкие стены дома не спасали от холода и сырости. Шопен заболел. Пришлось искать другое помещение. В нескольких километрах от Пальмы, на гребне горного хребта Вальдемоза, раскинулся древний картезианский монастырь.

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.

«Можешь ли ты себе представить меня между скалами и морем, в огромном покинутом картезианском монастыре, в келье, двери которой больше, чем любые ворота в Париже, незавитого, без белых перчаток, бледного, как всегда. Келья имеет форму высокой гробницы с огромными закопченными сводами,—маленькое окно, перед окном апельсинные, пальмовые и кипарисовые деревья. Напротив окна, под филигранной мавританской розеткой, моя кровать на лямках. Возле кровати старый, квадратный, неподвижный стол, на котором я с трудом пишу. На нем оловянный подсвечник (большая роскошь здесь) со свечкой, Бах, мои каракули и не мои лоскутки бума-

ги.. тишина... можно кричать... и все-таки тихо. Словом, пишу тебе из странного места» (из письма Шопена к Ю. Фонтане).

Точными сведениями о творческой работе Шопена на Майорке биографы его не располагают. Правда, очень широко известен рассказ Жорж Санд о создании одной из шопеновских прелюдий. «Он здесь-то и сочинил самые прекрасные из тех маленьких вещиц, которые он скромно назвал прелюдиями... Есть одна прелюдия, созданная в мрачный дождливый вечер и наводящая 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, ручьи разлились... Мы торопились из-за беспокойства нашего больного. Оно 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 и странным звуком голоса: «Ах, я знал, что вы умерли»... Потом он сознался мне, что видел сон, что, не различая более сна от действительности, он успокоился и точно задремал, играя на фортепиано, 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 на меня за то, что я назвала это звукоподражанием» (Ж. Санд. «История моей жизни»).

Этот поэтический рассказ, вошедший едва ли не во все биографии Шопена и охотно используемый во всякого рода популярных лекциях и беседах, известен, вероятно, всякому, кто хоть что-нибудь слышал о Шопене. Но никак нельзя отнести, к сожалению, этот рассказ к категории «точных сведений».

Из писем Шопена можно сделать вывод, что на Майорке он только отделывал, приводил в окончательно завершенный вид готовую уже тетрадь прелюдий. Любимый ученик Шопена Гутман утверждает, что на Майорке Шопен не написал ни одной прелюдии. Ф. Гёзик,

проанализировав все упоминания Шопена о его произведениях, сличив порядок opus'ов, приходит к обоснованному выводу: на острове Майорка 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 называет ее «пальмской»). В e-moll'ной мазурке мысль композитора вновь обращена к родине, мазурка звучит как миниатюрная, окрашенная в лирические тона, баллада.

«История моей жизни» Жорж Санд — безусловно ценный материал для исследователя жизни и творчества Шопена. Без этого документа остались бы не освещенными некоторые обстоятельства жизни великого музыканта: Вместе с тем, немного найдется мемуаров о Шопене, требующих такого пристального критического внимания, как «История моей жизни». Мы имеем в виду не только такие «поэтические вымыслы», как только что приведенный рассказ. 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». В результате перед читателем «Истории моей жизни» встает искаженный облик Шопена. Об этом необходимо сказать с полной отчетливостью, так как «История моей жизни» естественно привлекает доверчивое внимание всех, кто изучает жизнь и творчество Шопена.

Романтические красоты монастыря Вальдемоза не могли служить достаточной компенсацией за многообразные лишения. 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 на некоторое время на юге Франции. Это прямой результат «лечения» на Майорке. В наше время ни один разумный врач не отправил бы туберкулезного больного на Майорку накануне сезона дождей. Однако

сто с лишним лет назад медицинская наука имела весьма туманные представления о легочных заболеваниях.

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 композитор пишет Гжимале уже из Ногана: «Вот мы и на месте после недельного странствования. Деревня прекрасна — соловьи, жаворонки...»

Затем, на протяжении нескольких лет, Шопен делит свое время между Парижем и Ноганом. По совету доктора Папе, Шопен обычно проводит в Ногане не только летние, но и осенние месяцы. Жизнь на свежем воздухе укрепила его здоровье. В монотонную ноганскую жизнь вносили разнообразие посещения парижских друзей. В Ногане бывал друг Шопена Гжимала, приезжали Бальзак, Полина Виардо, с которой Шопен проводил целые вечера у фортепиано, Делакруа, с которым Шопен часами мог говорить об искусстве. Характерно, что приезды гостей не нарушали распорядка и трудового образа жизни в Ногане. «Я веду монастырскую жизнь,— пишет Делакруа,— или очень похожую на нее. Никакие события не изменяют ее однообразного течения. Когда нет встреч за обедом, завтраком, игрой в бильярд или на прогулке, вы читаете или отдыхаете у себя в комнате 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».

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? 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 Гете, Байроне и Мицкевиче. Нужно прочитать, чтобы сердце порадовалось». Вряд ли есть надобность добавлять, что именно Шопен познакомил Жорж Санд с творениями Мицкевича.

В годы наиболее тесного общения с Шопеном Жорж Санд создает один из наиболее известных своих романов «Консуэло» (1842—1843). Перед читателем встают колоритно выписанные фигуры Гайдна, Порпора и других выдающихся музыкантов восемнадцатого столетия. Приблизительно в период работы Жорж Санд над «Консуэло» в Ногане 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 этих 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) никак нельзя, конечно, считать портретом Шопена. Но некоторые и притом существенные черты его заставляют вспомнить Шопена. Нет сомнения, что именно Шопеном навеяны мысли о народной музыке, высказанные в 55-й главе романа Жорж Санд:

«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 создает без отдыха, подобно земле, им обрабатываемой; он творит ежечасно, подобно природе, его вдохновляющей».

Нет никаких убедительных данных, позволяющих говорить об обратном влиянии. Ко времени встречи со своей спутницей жизни Шопен — уже сложившийся художник, с вполне определившимися творческими воззрениями, с глубоко самобытным и зрелым стилем. Но, ко-

нечно, та атмосфера интенсивной интеллектуальной жизни, которую Шопен нашел в окружении Жорж Санд, должна была благотворно сказаться на его творчестве.

VII

Конец тридцатых и сороковые годы — время не только признания; можно смело сказать — преклонения перед Шопеном. Услышать Шопена — об этом мечтали бесчисленные парижане и парижанки. Брать уроки у Шопена — честь, добиться которой было нелегко. На редкие концерты Шопена билеты расхватывались за много дней. Об атмосфере, в которой проходили выступления Шопена, может дать представление статья Листа о концерте 26 апреля 1841 года. В этот вечер он играл без оркестра (хотя и с участием других солистов — скрипача Эрнста и певицы Даморо-Цинти). «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, молодых людей, одетых по последней моде, знаменитейших артистов, финансовую знать, виднейших вельмож, все избранное общество, всю аристократию по рождению, богатству, талантам и красоте.

Большое фортепиано с хвостом стояло открытым на эстраде; вокруг него все толпились; добивались самых близких мест. Все настороженно ждали, сосредоточив внимание, сознавая, что нельзя потерять 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...

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 выдавала бледность его лица, просили повторить один за другим все номера его программы...»

Концерты Шопена становились крупнейшими событиями музыкальной жизни Парижа не только потому, что его имя окружала атмосфера благоговейной восторженности. Начиная с средины тридцатых годов он появлялся перед публикой крайне редко. По словам Листа, Шопен однажды сказал ему: «Мне трудно выступать в концертах... Меня пугает дыхание толпы, парализуют любопытные взгляды. Я немею перед чужими лицами. У тебя призвание к этому; если ты и не овладеешь публикой, ты можешь уложить ее на месте».

Убедившись, что его исполнительские намерения не всегда доходят до большой аудитории, Шопен предпочитал играть для узкого круга слушателей. Шопен мечтал, как утверждает Лист, для своей музыки о широкой аудитории; между тем физические данные принуждали его ограничиваться, главным образом, игрой в салонах.

Во второй половине тридцатых годов Шопен почти отказался от публичных выступлений. Даже появление в Париже Тальберга (в 1838 году), которого многие признали «первым пианистом Европы», не заставило Шопена вступить в соревнование с новым светилом. Париж разделился на «листианцев» и «тальбергианцев»; имя Шопена не упоминалось, но о нем напомнил музыкальный критик Э. Легувэ в связи с выступлением Шопена в Руане. Не совершавший концертных поездок, Шопен на этот раз изменил своему обычаю, чтобы помочь товарищу, не раз уже упоминавшемуся на страницах настоящего очерка, Антони Орловскому. В бенефис Орловского, дирижера местного театра, Шопен сыграл свой e-moll'ный концерт. 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 востор-

женных восхвалений игры Шопена и описания его триумфального успеха Легувэ так заканчивает статью: «Вперед, Шопен, вперед! Пусть этот триумф пробудит в Вас решимость. Не будьте больше эгоистичны, 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».

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 это вопрос, надо сказать еще несколько слов о так называемом аристократизме Шопена. Кажется, нет биографии Шопена, в которой не подчеркивались бы связи его с аристократическим обществом, светские манеры, изысканная элегантность в одежде, любовь к красивой, изящной обстановке. Из этих наблюдений часто делаются совершенно ложные выводы и об аристократических вкусах Шопена и даже об аристократичности его искусства. Все эти высказывания, в конечном счете, опираются на «Историю моей жизни» Жорж Санд. «Он был светским человеком по преимуществу, но света не слишком официального и многолюдного, а света интимного, света гостиных, где собирается человек двадцать, и где в тот час, когда толпа расходится, наиболее близкие к дому люди окружают артиста и любезными настояниями вырывают у него самые чистые вдохновения. Только тогда он и высказывал весь свой гений и весь свой талант».

Жорж Санд создает здесь ложное представление о Шопене. Она не только целиком отдает его салонам; дальше 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. Насколько проницательнее Лист, понимавший, что Шопену в действительности нужна была не теплична атмосфера салонов, а широкое признание: «...робея перед «большой публикой», 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 фимиам, 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 кашемирского вина из лепестков розы и гвоздики. Этот успех эфемерен, жалок, непрочен, нереален...

Шопен, повидимому, 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 напомаженных, 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 шутки 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 фортепиано, и это вызывалось скорее желанием избежать похвал, не дававших ему заслуженного удовлетворения, чем растущей слабостью здоровья, не меньше страдавшего как от игры на фортепиано у себя в течение долгих часов, так и от уроков, которые он никогда не прекращал давать» [1].

[1] Это и другие высказывания Листа взяты из его книги о Шопене. Написанная после смерти Шопена, книга Листа (в русском переводе С. А. Семеновского изданная в 1936 г.), во многом спорная, не свободная и от бесспорно ошибочных точек зрения, далекая от точности в биографической части, заключает в себе, тем не менее, свежие мысли, меткие наблюдения, тонкие оценки — оценки большого художника и человека острого ума.

На этой страничке книги Листа перед нами встает иной облик Шопена; облик не только более привлекательный, чем нарисованный в мемуарах Жорж Санд, но и вызывающий большее доверие. Прочтя высказывание Жорж Санд, можно подумать, что, кроме парижской аристократии, Шопен действительно никого никогда не видел. На самом деле у Шопена были обширные знакомства в парижском художественном мире. Нет надобности давать еще один список имен. Упомянем лишь Гейне, Делакруа, Мошелеса (пианист старой школы, Мошелес стал горячим почитателем Шопена), Виардо, Берлиоза, Мейербера. К этим именам можно добавить имя Листа; правда, в конце тридцатых годов между Листом и Шопеном наступило заметное охлаждение (Лист объяснял его некоторыми личными обстоятельствами), но общение между ними не прекращалось и в сороковые годы.

Попрежнему тесны связи Шопена с Польшей. Лист вспоминает о трогательной заботливости, которую проявлял Шопен к каждому, кто, приехав в Париж из Польши, обращался к нему. Он знакомил приезжих с парижскими знаменитостями; нарушая обычно 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 преимущественно посещать круг, состоявший большей частью из его соотечественников. Через них он не только был постоянно осведомлен о 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, стало значительным, Шопен в последние годы стал помышлять собрать их и издать. У него на это не было досуга, и они пропали и рассеялись, как запах

цветов, которые растут в необитаемых местах, чтобы благоухать навстречу случайно зашедшему неведомому путнику. Мы слышали в Польше несколько принадлежащих ему мелодий, из которых некоторые поистине его достойны. Но кто осмелился бы ныне произвести ненадежное размежевание между вдохновениями поэта и его народа?»

Недавно опубликованные некоторые письма Шопена к Дельфине Потоцкой убедительно говорят о самой близкой дружбе его с Мицкевичем и другими польскими писателями. «Как больным не отказал бы в лекарстве, так никогда не отказываю в музыке Мицкевичу и Норвиду (польский поэт.— *А. С.*). Когда кто-нибудь из них придет, сажусь играть, и случается, что слова все время друг другу не скажем. Их слезы, не раз вызванные моей музыкой,— это не лучший ли крест [1] для национального художника».

«Потом «Еще польска» играл, и поплакали мы оба...»

«Снова видел Мицкевича — третьего дня был у меня... Зная, зачем приходит, я сейчас же сажусь играть, велю никого не пускать, под предлогом, будто у меня урок,— он не любит общества. Последний раз очень много играл ему, боялся оборачиваться, но слышал, что плачет.

А потом, когда он уходил, сам помогал ему одеться, не хотел, чтобы лакей видел его заплаканным. Мицкевич нежно обнял мою голову, крепко поцеловал в лоб и вымолвил впервые за вечер слова: «Спасибо тебе, перенес меня...» Не кончил, слезы снова перехватили ему горло и так, перемогая плач, вышел...» [2]

В кругу друзей-поляков — Мицкевича, Норвида, Залесского, Витвицкого — Шопен охотно играет не только собственные сочинения, но и народные песни, перенося своих друзей и самого себя на родину.

Все это убедительно опровергает легенду об «аристократизме» Шопена. Еще убедительнее опровергает ее шопеновское творчество. Прав был Лист, который спустя

---

[1] Слово крест, очевидно, имеет здесь смысл: орден, награда.

[2] Из писем Шопена к Дельфине Потоцкой. Перевод С. А. Семеновского. «Советская музыка», 1949, № 10.

четверть века после смерти Шопена писал В. Ленцу: «Я думаю, что Вы преувеличиваете влияние парижских салонов на Шопена: Его душа ни в какой мере не была затронута ими». Действительно, обратимся к творческим итогам десятилетия, которое надо считать наиболее плодотворным в композиторской деятельности Шопена: вторая половина тридцатых и первая половина сороковых годов. За это время написаны: сонаты b-moll и h-moll, Фантазия f-moll, баллады F-dur, As-dur и f-moll, полонезы A-dur, c-moll, As-dur, fis-moll, полонез-фантазия, скерцо b-moll, cis-moll и E-dur, экспромты As-dur, Fis-dur и Ges-dur, наиболее зрелые мазурки, лучшие ноктюрны, несколько этюдов (op. 25) и вальсов, несколько песен, баркаролла, колыбельная.

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» ни в одном из названных произведений 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 Жорж Санд, на ее мемуары.

Вот характерная страница из ее «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 утонченный вкус. Он без устали слушает Шопена и наслаждается им... Шопен это обожание принимает, но когда он 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. Микельанджело устращает его. Рубенс ужасает его». Эту страничку очень охотно цитируют биографы Шопена; но стоит сопоставить ее с другими документами, и она быстро теряет убедительность.

О Делакруа Шопен упоминает в письме к Франшомму: «Это чудеснейший художник; я провел с ним восхитительные часы». Об отношении Шопена к живописи и скульптуре, в частности к Делакруа и Микельанджело, можно судить и по краткому замечанию в книге Листа: «Он (Шопен.— *А. С.*) утверждал, что можно наслаждаться в один и тот же день «Улиссом» Фидия и «Мыслителем» Микельанджело, «Таинством» Пуссена и «Баркой Данте» Делакруа, «Импрериями» Палестрины и «Царицей Маб» Берлиоза.

По нескольким мелким 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. Заметим, кстати, что Шопена, с его живостью ума, интересовали и научные проблемы; в одном из писем он, например, с восхищением рассказывает об открытии новой планеты астрономом Леверрье. Все это отнюдь не показывает Шопена человеком, для которого не существует интересов вне его искусства, «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 и побывать в драматическом театре). Таков он и в Париже, вплоть до самых последних лет жизни.

Даже вернувшись из Англии безнадежно больным, Шопен не теряет интереса к художественным событиям. «Я был слишком болен, — пишет он,—чтобы итти третьего дня на репетицию (оперы Мейербера «Пророк». — *А. С.*), но я собираюсь на первое представление, которое состоится в будущий понедельник». Из дневника Делакруа мы узнаем, что Шопен, действительно, «потащился 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 материа-

ла, чтобы составить отчетливое представление о его художественном кредо, об отношении его к различным явлениям искусства. Более ценны 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 Ноган партитуру «Реквиема», то, упоминая о «восхитительнейших часах», проведенных с Делакруа, добавляет: «обожает Моцарта». 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 моцартовский «Реквием». Нет надобности далее умножать примеры его привязанности к великому венскому классику.

Рядом с Моцартом всю жизнь Шопен ставил, как уже говорилось, Баха; главным образом — его сборник 48 прелюдий и фуг. Этот сборник лежал на столе Шопена даже на острове Майорке. В одном письме он сообщает, что занят исправлением издания баховских фуг; одна из учениц Шопена вспоминает, что, разговаривая с ней о Бахе, он сыграл ей наизусть 14 прелюдий и фуг из сборника «Фортепиано правильного строя».

В 1841 году в Ногане Шопен проводит целые часы с Полиной Виардо у инструмента, изучая композиторов добетховенского времени: Палестрину, Порпора, Паэзиелло, Марчелло, Генделя, Глюка, Гайдна, Орландо Лассо, Жоскена де-Пре и, конечно, Баха и Моцарта.

В музыке XIX столетия Шопен многим восхищался, а ко многому относился и 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 слыхал ничего более величественного». Он любил «Фиделио»; из сонат особенно ценил «Аппассионату». 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 отделанными. Их структура была слишком атлетической, чтобы ему нравиться, ярость Бетховена ему казалась чрезмерно рычащей. Он находиил, что страсть в них слишком близка к катаклизму; львиная природа, сказывающаяся в каждой его фразе, ему казалась слишком материальной».

Известно, что из сочинений Листа Шопен любил немногие (при этом нужно помнить, что наиболее зрелые произведения Листа созданы после смерти Шопена); он не любил Берлиоза. Все это четко резюмирует одной фразой Лист: «Он отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма; ему были невыносимы ошеломляющие эффекты и безумные излишества». Теперь становится более ясным и отношение Шопена к Делакруа. Высоко ценя и любя творчество этого художника, он не мирился с романтическими «неистовствами» Делакруа, так же, как не мирился с «необузданностью» и «ошеломляющими эффектами» Берлиоза. Напрашивается параллель между отношением к Бетховену и к Микельанджело, творения которого тоже могли казаться Шопену чрезмерно «атлетическими» и «материальными», что вовсе не исключало общей высокой оценки великого мастера Ренессанса.

Если Шопену осталась чуждой «неистовая и необузданная» сторона романтизма, то он вместе с тем ясно сознавал, что его место — в ряду тех композиторов-новаторов, которые, при огромных индивидуальных различиях, объединились под общим знаменем романтического искусства. Молодые парижские музыканты склонны были даже, по словам Листа, видеть в Шопене своего «вождя», хотя сам он на эту роль никогда не претендовал. «Шопен был нам опорой,—пишет Лист,—своей твердостью убеждений, своим спокойствием и непоколебимостью». «Он обладал,—говорит Лист, — огромной уверенностью суждения». Эти слова Листа хочется дополнить коротким фрагментом (на этот раз не вызывающим возражений) из мемуаров Жорж Санд. «Шопен редко и мало говорит о своем искусстве, но когда он говорит о нем, то всегда с удивительной ясностью и с такой твер-

достью суждений, которая разрушила бы много ересей, если бы он захотел открыто проповедывать» («Воспоминания и впечатления»).

Редкой ясности и проницательности ум—это свойство Шопена отмечается многими из знавших его. «После обеда у Шопена. Человек, исключительный по сердцу, об уме и говорить не приходится» (из дневника Делакруа, весна 1849 г.). «Взгляд его голубых глаз высказывал скорее остроту ума, нежели мечтательность» (из книги Листа).

Еще один штрих, дополняющий образ Шопена; снова — из дневника Делакруа, посетившего Шопена в последние месяцы его жизни. «Вечер у Шопена; я нашел его очень ослабевшим, еле дышащим. Мое присутствие его оживило. Он сказал мне, что самым жестоким страданием для него была скука. Я спросил его, не знакомо ли ему было прежде ощущение невыносимой пустоты, которое я иногда испытываю. Он отвечал, что всегда умел чем-нибудь заняться; как бы ни было ничтожно дело, оно заполняет время и избавляет от этих смутных душевных состояний. Другое дело — печаль».

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 фортепиано. 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 анализировал, 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, ломая перья, повторяя и напевая по сотне раз один и тот же такт... Он по шести недель просиживал над одной страницей, а кончалось тем, что он писал ее так, как набросал ее с первого раза».

Вряд 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. Кстати отметим, что у другого свидетеля творческой работы Шопена — Делакруа осталось о ней совершенно иное впечатление: живя в Ногане, он спокойно слушает «волны музыки» Шопена и не упоминает ни о слезах, ни об отчаянии своего друга.

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, сильным 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 внесенных сентиментально-восторженными, легкомысленными и просто недобросовестно написанными воспоминаниями, — перед нами встанет облик художника могучего вдохновения и высокого интеллекта; человека большого сердца и чуткой, может быть, болезненно чуткой, но мужественной души.

VIII

«Если в Шопене произошли тогда какие-либо перемены, — пишет Жорж Санд в «Истории моей жизни», — то причины этого надо искать в двух тяжелых утратах, которые он понес и которые подорвали его здоровье». Жорж Санд имеет в виду смерть в 1842 году ближайшего друга Шопена доктора Матушинского и Николая Шопена, умершего в 1844 году, на 75-м году жизни.

Смерть отца действительно потрясла Шопена (некоторое облегчение принес ему приезд сестры Людвики,

прожившей несколько месяцев в Ногане). Еще большее потрясение принесло ему другое чрезвычайно важное в его жизни событие, — разрыв с Жорж Санд.

История отношений Шопена и Жорж Санд, сложная, с противоречивыми высказываниями близких к ним людей, с некоторыми не вполне ясными моментами, не может получить сколько-нибудь полного освещения в настоящем кратком очерке. Опираясь на наиболее объективные свидетельства (к которым, к сожалению, не принадлежат мемуары Жорж Санд), можно прийти к следующим выводам. В 1844/45 годы Жорж Санд уже склонна не считать свой союз с Шопеном прочным. Тем не менее семейная жизнь не порывалась окончательно (хотя зиму 1846/47 года Жорж Санд провела в Ногане, а Шопен в Париже). Непосредственная причина разрыва — крайне резкая ссора Жорж Санд с дочерью Соланж и ее мужем, скульптором Клезанже. Жорж Санд предложила им (в начале лета 1847 года) покинуть Ноган и сообщила Шопену, что он должен прекратить с ними всякие отношения; лишь под этим условием он мог приехать в Ноган. Шопен этому требованию не подчинился, считая себя не в праве 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. Этого оказалось достаточным, чтобы Жорж Санд прекратила с Шопеном всякие отношения.

5 марта 1848 года произошла последняя, совершенно случайная встреча Шопена с Жорж Санд. Он увидел ее, выходя от общей знакомой Марлиани; разговор ограничился кратким рассказом Шопена о здоровье Соланж.

После разрыва с Жорж Санд Шопен испытывает чувство глубокой горечи. Незадолго до последней встречи с ней он пишет родным: «Госпожа Санд все еще сидит в деревне... На этом я поставил крест. Да простит ей бог, что она не умеет отличить искреннюю привязанность от лести».

Трудно 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 многозначащая фраза:

«Если бы я не харкал кровью несколько дней, если бы я был моложе, если бы я не был смертельно ранен своей привязанностью, то может быть я мог бы начать жизнь заново». Во всяком случае именно 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 попрежнему дает много уроков. «Я кашляю и весь в своих уроках. Холодно, я выхожу мало, потому что для этого слишком холодно» (из письма к Соланж Клезанже).

Творческие силы почти покидают Шопена. За последние два года он создал лишь несколько небольших (но попрежнему гениальных) произведений. Почти все они — обращение к родине; особенно — «Мелодия», одна из лучших песен Шопена.

Все же Шопен нашел силы дать концерт, состоявшийся 16 февраля 1848 года в небольшом зале Плейеля. Билеты распределялись по предварительной записи. «Я буду как дома, и перед моими глазами будут только знакомые лица» (из письма к Соланж Клезанже). Шопен сыграл несколько некрупных произведений, выбирая, главным образом, не требующие большого физического напряжения. Несколько вокальных сочинений, исполненных парижскими певицами, дали возможность Шопену выступать с перерывами. Кроме фортепианных пьес, он сыграл с Франшоммом свою виолончельную сонату и с Аларом и Франшоммом — трио Моцарта.

В отзыве «Gazette musicale», называющей 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 Парижа от музыки.

Революция 1848 года, потрясшая Европу, и особенно восстание в Познани, возродила надежды польских патриотов на освобождение Польши. «Польша снова проявила инициативу, но эта Польша уже не феодальная, а демократическая Польша, и с этого момента ее освобож-

дение становится вопросом 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 австрийцев, но они сидят еще по провинциям и будут драться. Франция наверное поможет... Галицийские крестьяне подали пример волынским и подольским. Не обойдется это без страшных вещей, но в конце концов будет Польша, блестящая, могущественная, — словом Польша».

В 1848 году Шопен решил совершить поездку в Англию, куда его не раз приглашали его ученицы — Стирлинг и ее сестра Эрскайн.

Шопен приехал в Лондон 2 апреля и провел на британском острове больше полугода. По письмам Шопена из Англии (их сохранилось свыше тридцати) можно ясно представить, как протекли эти месяцы его жизни. Первое время он очень доволен. Заботливые ученицы приготовили ему комфортабельную квартиру. Шопен дает уроки, играет в аристократических салонах, гостит в старинных английских и шотландских замках. За время пребывания в Англии он дал несколько концертов, предпочитая, как всегда, играть в небольших залах для немногочисленной аудитории.

Очень скоро, однако, этот образ жизни начинает тяготить Шопена. «Целое утро,— пишет он Гжимале,— до двух часов я ничего не могу делать, 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. Наскучавшись до смерти... я иду в салон, где нужна вся сила душевная, чтобы немножко себя оживить, так как в это время обычно они жаждут меня слушать.

[1] Маркс. Речь по польскому вопросу 22 февраля 1848 года. Маркс и Энгельс. Сочинения. Том V, стр. 263.

Потом мой честный Даниэль (слуга Шопена — *А. С.*) относит меня по лестнице в спальню, которая, как ты знаешь, у них всегда наверху, раздевает, укладывает меня, оставляет свечу, и мне предоставляется свободно дышать и мечтать до тех пор, пока то же самое не начнется сначала».

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 роскошь».

В некоторых письмах встречаются блестки обычного для Шопена юмора и острой наблюдательности. Любопытную зарисовку светского музицирования дает он в письме к Гжимале: «Лэди... одна из самых первых знатных здешних дам, в замке которой я был несколько дней... Однажды после моей игры и после пения разных других шотландских лэди она принесла род аккордеона и начала с большой серьезностью играть на нем ужаснейшие мелодии. Чего же ты хочешь? Каждому здесь недостает, как мне кажется, какой-то клепки. Другая лэди, показывая мне свой альбом, сказала: «Королева рассматривала его, а я стояла рядом с ней». Третья, что она «13-я кузина Марии Стюарт». Те, которые знают мои сочинения, просят меня: «Сыграйте мне ваш второй вздох... Я очень люблю ваши колокола». И все впечатления кончаются словами: «как вода!!» «Все смотрят на руки и с большим чувством играют фальшивые ноты».

Одно из немногих отрадных впечатлений от поездки в Англию — встреча с знаменитой шведской певицей Дженни Линд. «В ней есть что-то оригинальное, шведское, в ней чувствуется какой-то необычный свет, как бы отблеск полярных зорь». «Вчера я был на обеде с Дженни 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».

Народное искусство привлекает Шопена и в Шотландии: «Я наслаждаюсь здесь полнейшим покоем и бесподобными шотландскими песнями».

С первых чисел ноября Шопен — в Лондоне, совершенно больной, задыхающийся от лондонской сырости. Огромной затраты сил стоило ему участие в концерте, состоявшемся в Лондоне 16 ноября 1848 года. Это последнее публичное выступление Шопена связано с мыслью о родине. Сбор с концерта предназначался для помощи нуждающимся польским эмигрантам.

Лондонская осень действовала на Шопена губительно; врачи настаивали на немедленном отъезде, и 23 ноября он выехал из Лондона во Францию.

Парижские друзья еле узнали Шопена — так изменила его быстро прогрессирующая болезнь. Последние месяцы жизни, проведенные Шопеном в Париже, — медленное угасание. Редкий день Шопену удавалось провести, не ложась несколько раз в постель. Тем не менее он продолжает принимать знакомых, хотя и не в состоянии уже давать уроки. Изредка Шопен выезжает, чтобы навестить ближайших друзей — Франшомма, Делакруа, Гжималу, свою ученицу Марцеллину Чарторыйскую, Дельфину Потоцкую, Мицкевича. Сын и биограф великого поэта Владислав Мицкевич сообщает, что в один из приездов к его отцу 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 ноганской жизни.

В том немногом, что Шопен написал в последние месяцы жизни, попрежнему чувствуется его гений. Написал же он лишь две небольшие мазурки: первая — g-moll, включенная впоследствии в посмертный opus 67, и вторая — f-moll, завершающая посмертный opus 68.

Шопен набросал f-moll'ную мазурку на бумаге и уже не имел сил сыграть ее на фортепиано. Эта музыка не говорит об упадке вдохновения, но в ней слышатся жалобы, хотя и нет отчаяния. Мазурка f-moll, с ее ярко национальными истоками, воспринимается как последняя мысль о родине.

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». 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 о близком конце, решил просить сестру Людвику приехать к нему. «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... 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 Обрезковой...[1]. Ручаюсь, что ей тут также будет хорошо» (из письма к родным). Людвига 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 доктора 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 Франшомм принужден был сообщить своему другу, что средства его иссякли. Нелегко было найти выход. Работать Шопен не мог. Сочинения свои он продавал «на вечные времена» (так говорит текст его расписок). 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. Франшомм информировал о бедственном положении Шопена некоторых из его состоятельных учениц. Неизвестно, обращался ли Франшомм к обладавшим колоссальными богатствами польским аристократкам—поклонницам Шопена; во всяком случае ни одна из них ничем не помогла Шопену,

[1] Обрезкова — хорошая знакомая Шопена, мать одной из его русских учениц. Часто ездившая из Петербурга в Париж и обратно, Обрезкова в Варшаве всегда посещала семью Шопенов и служила своего рода живой связью между Шопеном и его родными.

хотя они не могли не знать, что он лишился всех своих заработков и никаких иных доходов не имел.

Помощь пришла от Обрезковой и той же Джэйн Стирлинг, которая так заботливо опекала Шопена в Англии. Они избавили Шопена от материальных трудностей в последние месяцы его жизни [1].

В конце сентября роковой исход болезни ясен 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.

За несколько дней до смерти Шопен выразил желание послушать музыку. Не успели Марцеллина Чарторыйская и Франшомм сыграть несколько тактов шопеновской виолончельной сонаты, как приступ удушливого кашля, овладевший больным, заставил их прекратить игру. 15 октября в состоянии Шопена 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.

До последних дней жизни Шопен не забывал о Жорж Санд. По утверждению Франшомма, он сказал ему незадолго до смерти: «А ведь она обещала мне, что я умру не иначе, как на ее руках». Но Жорж Санд так и не навестила своего бывшего друга и даже не написала ему ни строчки, хотя о безнадежном положении Шопена ей сообщила одна из ее знакомых.

Незадолго до смерти Шопен просил сестру сжечь все его неизданные неудачные 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.

[1] Имя Джэйн Стирлинг вошло в историю музыкального искусства не только в связи с ее действительно трогающими заботами о Шопене. Стирлинг имела прижизненные издания почти всех сочинений Шопена; на многих из принадлежавших ей нотных тетрадей сохранились пометки, исправления и уточнения, внесенные автором. Собрание Стирлинг легло в основу единственного подлинного, никем не редактированного, собрания сочинений Шопена.

Шопен умер 17 октября 1849 года; торжественные похороны состоялись 30 октября; у гроба в церкви Мадлен был исполнен, в соответствии с предсмертным желанием композитора, «Реквием» Моцарта; органист Лефебюр сыграл прелюдии e-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. Друзья высыпали на могилу Шопена польскую землю из того кубка, который он получил, покидая родину. На могиле установлен памятник по эскизу, сделанному Клезанже и одобренному комитетом под председательством Делакруа.

Сердце Шопена перевезено в Варшаву и много лет, в исполнение его воли, хранилось в костеле Св. Креста. В годы немецкой оккупации польские патриоты спрятали сосуд с сердцем и сберегали его до освобождения Польши победоносной Советской Армией. 17 октября 1945 года, в день годовщины смерти Шопена, сердце его было торжественно возвращено на прежнее место.

ТВОРЧЕСТВО

«Как нелегко, в целом, объять мир этой музыки! Здесь вся Польша: ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность, рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни. Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения и 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». Б. В. Асафьев говорит это, в одной из последних своих работ, о мазурках Шопена.[1] Но по существу замечательные строки Асафьева можно отнести едва ли не ко всей шопеновской музыке. Мысль о родине господствовала в сознании Шопена, владела им на протяжении всей его творческой жизни и определила направление, содержание его искусства. С обычной для него ясностью мысли Шопен очень отчетливо понимал, что это основное, важнейшее свойство его творчества. В письме к Войцеховскому 25 декабря 1831 года молодой Шопен скромно говорит: «Ты знаешь, как я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого...». В цитированном уже письме к Дельфине Потоцкой, написанном в зрелые годы жизни, Шопен прямо называет себя «национальным художником». Далеко не все это при его

[1] Академик Б. Асафьев Мазурки Шопена. «Советская музыка», 1947, № 3.

жизни понимали; даже ближайшие друзья-эмигранты склонны были ограничить национальное значение музыки Шопена национальными жанрами его творчества. «Накинулись на меня,— рассказывает Шопен Дельфине Потоцкой об одной из встреч с друзьями,— что вместо того, чтобы писать национальную оперу, щекочу в салонах нервы и пишу экзерсисы. Если не оперу, так должен сочинять только мазурки и полонезы, ибо это национальная польская музыка. Я молчал. Ведь если не чувствуют, то им польскости в моих нотах пальцем показывать не буду». Как ясно из этих слов, что Шопен глубоко убежден в национальном содержании всего своего искусства, а не только произведений, непосредственно связанных с польскими танцовальными жанрами.

Чтобы понять и объяснить огромное историческое значение музыки Шопена, мало констатировать, что он был великим, величайшим польским композитором. Шопен — гениальнейший выразитель национально-освободительных идей. Именно это определило основное содержание музыки Шопена; и именно тогда, как мы уже видели, когда патриотические чувства молодого Шопена испытали величайшее потрясение, он создает свои первые зрелые творения; мы говорим о произведениях тяжелого для Шопена и вместе с тем высокоплодотворного 1831 года: h-moll'ном скерцо, g-moll'ной балладе, двух c-moll'ных этюдах, прелюдиях a-moll и d-moll. «Передовое польское искусство,— пишет Ю. Кремлев [1],— выдвинуло Шопена как глашатая своих лучших человечнейших стремлений и надежд. Так определилась одна из главных сторон творчества Шопена— его прогрессивный романтизм, полный пылких и гневных порывов, глубокой патриотической скорби и величаво-просветленных прозрений в будущее».

По приезде в Париж Шопен, как мы знаем, сближается с передовыми художниками романтического направления.

Но знаменательно, что молодой польский музыкант уверенно шел своим путем. И от Берлиоза, и от Листа, и от Шумана Шопена отличает ярко выраженный нацио-

[1] Ю. Кремлев. Эстетика Шопена. «Советская музыка», 1949, № 7.

нально-патриотический характер его романтических устремлений. «Романтический патриотизм,— говорит в той же статье Ю. Кремлев,— влек Шопена к воспеванию благородства польского гуманизма, польской души и сердца. Именно так и, думается, верно для тогдашнего времени понимал свою задачу перед всем передовым человечеством Шопен».

Отсюда, несомненно, проистекают и очень заметные, значительно более сильные, чем у других романтиков, реалистические тенденции искусства Шопена. Здесь прежде всего надо говорить о реалистической народной основе его интонационного «словаря». Шопен, который вырос, слушая польские народные песни, игру на народных инструментах, создает свой глубоко самобытный стиль на основе польского народного искусства (хотя лишь в редких случаях можно говорить о тематических заимствованиях).

Польская народная песня одноголосна и часто исполняется с несложным инструментальным аккомпанементом. Польские национальные мелодии это, по большей части, песни или инструментальные наигрыши, исполняемые как сопровождение народных плясок (танцовальные формы очень характерны для польского фольклора). В этих мелодиях обращает на себя внимание богатство ритмики; при однообразии размера (обычно трехдольного, редко двухдольного), они отнюдь не оставляют впечатления метрической однотонности благодаря очень капризной акцентировке (в польской народной музыке акцент может падать на любую долю такта). Интонационно польские народные мелодии также очень богаты; в них встречаются довольно сложные хроматизмы; наряду с обычным мажором и минором в них можно встретить древние лады. И для наигрышей и для напевов очень типично сплетение вокальных и инструментальных интонаций. Все эти особенности польской народной музыки так или иначе сказались на музыкальной речи Шопена.

Реалистические тенденции с неменьшей силой проявились в тяготении Шопена к конкретности, жизненности художественных образов, в стремлении его к программности, сюжетности музыки. На это обращал внимание еще Стасов: «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 (программность которых заявлена автором посредством самого заглавия)». Очевидно, обычная сдержанность заставила Шопена отказаться от обнародования своих программных замыслов. Лишь немногие из них стали известны через близких к нему людей. Но сомневаться в программном содержании, если не всех, то большинства сочинений Шопена не приходится.

Каковы типы шопеновской программности? С необычайной остротой подмечавший в окружающих его людях, в наблюдаемой им жизни все характерное, Шопен создал немало характеристических музыкальных миниатюр. Это, главным образом, мазурки; значительная часть их воспринимается как меткие зарисовки народного быта. Не меньше, если не больше, влекла Шопена эпическая национально-героическая картинность. Здесь речь должна итти, прежде всего, о полонезах. Можно говорить также о таких произведениях, как Фантазия f-moll и баллады, которые также созданы, главным образом, под впечатлением образов национальной польской поэзии. Однако в этих произведениях гораздо яснее, чем в полонезах, можно ощутить образы природы, с которыми сливаются мысли и чувства человека. Это слияние еще очевиднее в ноктюрнах и примыкающих к ним по характеру произведениях (некоторые этюды и прелюдии). И, наконец, в таких явно программных сочинениях, как b-moll'ная соната, Шопен отходит и от эпической картинности, и от пейзажной звукописи с тем, чтобы всю мощь своего гения сосредоточить на раскрытии внутреннего душевного мира человека. То же можно сказать и о множестве других произведений Шопена самых различных форм и жанров. Именно человек, с его душевными волнениями, с редкой, но чистой и светлой радостью, иногда с буйным весельем, со страстными порывами, с глубокими страданиями, — стоит в центре творчества Шопена.

Шопен нередко рассказывает в своих произведениях о самом себе. Но, как и наш Чайковский, личное он поднимал до значения общего. В этом ему помогала опять-таки мысль о родине. Возьмем лишь один пример. Безысходная скорбь слышится в неоднократно упоминавшейся прелюдии a-moll, 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 и общественного в искусстве Шопена так очевидна и так тесна. Но о его творчестве в целом,— особенно имея в виду произведения трагической окраски,—можно сказать приблизительно то же, что и о прелюдии a-moll. Скорбь Шопена это прежде всего рассказ о страданиях его родины.

Из той же национально-патриотической романтики, из народной основы всего искусства Шопена, а в не меньшей мере и из личных его качеств вырастает общий безусловно здоровый тонус его творчества. Да, у Шопена много страниц грусти, тоски, трагической скорби; но всегда мы чувствуем, что это скорбь гордой и мужественной души; моменты отчаяния сменяются страстным протестом. «Много говорилось о меланхолии Шопена, — пишет Асафьев в статье о мазурках, — его поэтическо-женственной грусти, но мало при этом вспоминается вся солнечно-лучистая озаренность его музыки, его: живу, хочу жить и люблю радоваться, когда в здоровых людях брызжет стихия жизни!»

Определившиеся с первых творческих шагов здоровый тонус, здоровая народная основа музыки влекли Шопена к классическому музыкальному искусству, изучение которого отнюдь не прошло для него бесследно. В своем творчестве Шопен сочетал смелое новаторство с бетховенской строгостью и логикой развития музыкальной мысли, с изумительной ясностью и стройностью формы.

Это замечательное соединение поражающих по размаху новаторских устремлений с мудрой опорой на лучшие классические традиции роднит Шопена с другим великим

славянским художником, творившим в ту же эпоху,— Глинкой. На близость Шопена и Глинки указывалось неоднократно. У обоих могучее вдохновение подчинено высокому, ясному интеллекту; оба ищут в искусстве простоты выражения, простых и глубоких чувств, далеких от всякой выспренности, от всякой «надземной» отвлеченности; оба, редко используя подлинные народные мелодии, пронизали все творчество интонациями и духом народного творчества. Перед обоими стояла по существу одна и та же высокая цель: создать великое славянское искусство. И к этой цели Шопен и Глинка, которым лично не пришлось соприкоснуться, шли близкими, во многом схожими, путями.

Долгое время Шопена считали миниатюристом. Еще Лист говорил в своей книге о Шопене: «Он написал великолепные концерты и прекрасные сонаты; однако не трудно усмотреть в этих созданиях проявления скорее воли, чем вдохновения». И до самого недавнего времени можно было встретить утверждения, что Шопен с наибольшей полнотой раскрывал себя в лирической миниатюре. Никто не станет, конечно, отрицать, что именно Шопен поднял инструментальную миниатюру на неслыханную до него художественную высоту; что он создал новые жанры фортепианной миниатюры. И вместе с тем нельзя утверждать, что прелюдии или мазурки по глубине мысли стоят выше его сонат или баллад. В сонатах и полонезах не меньше вдохновения, чем в ноктюрнах; в балладах и скерцо Шопен не меньший новатор, чем в этюдах.

Именно в крупной форме особенно ясна связь шопеновской музыки с классическими традициями; и вместе с тем именно здесь особенно ясно, как самостоятельно они им усвоены, как много внесено в них нового, самобытного. Например, не отказываясь от традиционных структурных схем (главным образом, сонаты и рондо), Шопен применяет их чрезвычайно свободно, сохраняя в то же время характерную для лучших образцов классической музыки стройность, законченность, строгую логику тематических связей и пропорций. В обновлении классических форм Шопену помогла национальная эпическая поэзия. На музыкальной структуре некоторых шопеновских

баллад несомненно сказалось влияние их литературных прообразов — баллад Мицкевича.

С еще большей смелостью Шопен вносит новое в сферу мелодики. Так же как для польской песни характерно сочетание вокальных интонаций с инструментальными, так и для шопеновской мелодики типично обогащение песенности фортепианной «инструментальностью». Возьмем два примера. Первый — тема баллады f-moll:

1



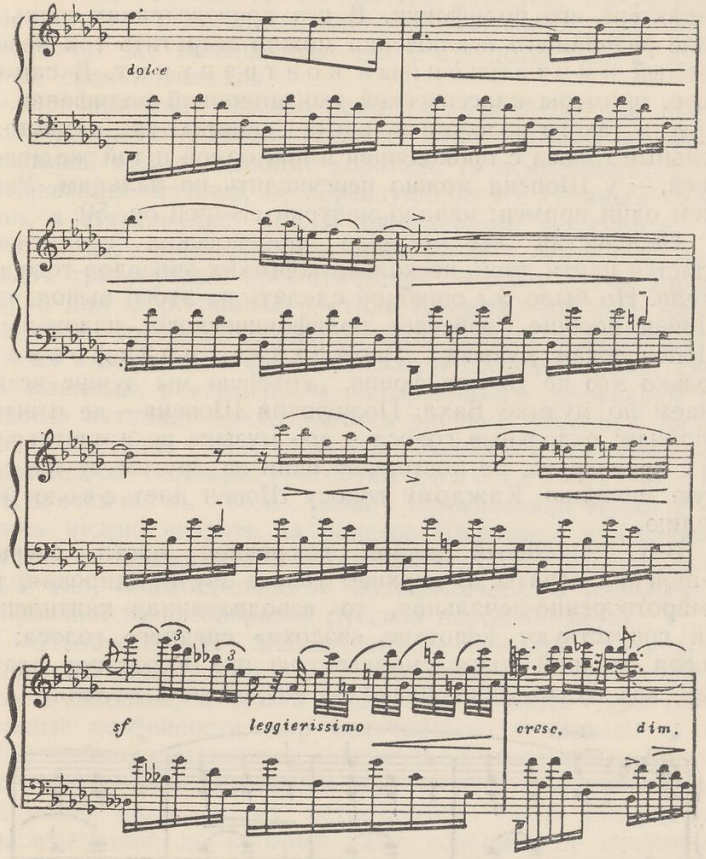
Она звучит, действительно, очень «балладно», одновременно певуче и декламационно, как рассказ о чем-то значительном и таинственном. В дальнейшем тема видоизменяется; не теряя связи с первоначальным образом, она превращается в грациозные, изящные мелодические фигурации, прекрасно звучащие под пальцами пианиста; но их можно представить также и в исполнении колоратурной певицы:

2



Второй пример — из ноктюрна Des-dur, op. 27.

3



Как естественно певучая, свободно и широко льющаяся мелодия переходит здесь в колоритные звуковые арабески!

Конечно, двумя примерами не могут быть исчерпаны типы шопеновской мелодики (у него встречаются и чисто песенные темы и, наоборот, темы специфически фортепианные). Но из приведенных примеров ясно главное: опираясь на песенные интонации, мелодика Шопена сохраняет реалистическую народную основу.

Говоря о мелодике Шопена, надо коснуться особого характера его полифонии. В его произведениях лишь в виде редчайшего исключения можно встретить так называемый имитационный контрапункт. В самом деле, примеры классической имитационной полифонии,— то-есть такого изложения, когда сплетаются самостоятельные голоса с проходящей в них одной и той же мелодией, — у Шопена можно перечислить по пальцам. Укажем один пример: начало мазурки cis-moll op. 50.

Перелистав все тетради шопеновских сочинений, удастся найти лишь несколько коротких эпизодов того же стиля. Но было бы ошибкой сделать из этого вывод, что Шопен вообще избегает полифонического изложения. Шопеновская музыка пронизана полифонией, только это не та полифония, которую мы лучше всего знаем по музыке Баха. Полифония Шопена— не имитационная: отдельные голоса в его музыке не имитируют друг друга, не повторяют один за другим ту же самую мелодию. Каждому голосу Шопен дает свою мелодию.

Вот гениальный диалог в средней части скерцо b-moll'ной сонаты. В верхнем голосе звучит широкая, то умиротворенно-печальная, то взволнованная кантилена. Ей сопутствуют короткие «вздохи» среднего голоса; а когда верхний голос смолкает, из них вырастает плавная, как будто успокаивающая 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 примера — своего рода дуэты более или менее равноправных голосов. Гораздо чаще Шопен на фоне основной мелодии вводит короткие то появляющиеся, то исчезающие мотивы, не соревнующиеся с главным голосом, а оттеняющие его. В приведенном фрагменте из Des-dur'ного ноктюрна (см. прим. № 3) в левой руке проходит трехзвучный хроматический мотив; очень характерно для фортепианного стиля Шопена, что этот мелодический фрагмент вырастает или, вернее, выделяется из аккордового фигурационного сопровождения; своим плавным, равномерным, неторопливым движением он удачно оттеняет прихотливость рисунка основной мелодии. Сплетение самостоятельных голосов и тематических фрагментов порождает особую мелодическую насыщенность всей ткани шопеновской музыки. И здесь нужно указать на родство Шопена с классиками русского музыкального искусства, которые создали особый тип «подголосочного» полифонического изложения, выросший из своеобразия русской народной песни.

«Положительно непостижимо,— говорил Римский-Корсаков своему другу В. В. Ястребцеву,— каким образом в Шопене, в одном лице, совместились две гениальные особенности, дар величайшего мелодиста и гениальнейшего и оригинальнейшего гармониста. Вы не поверите... но в его As-dur'ном этюде [1], в котором сама гармония как бы поет, встречаются такие аккордовые последования, до которых даже современное искусство, с Вагнером во главе, не доросло... И то сказать, после бесконечно поэтических звуков Шопена всякая иная музыка покажется тяжеловесной, не исключая творений таких гигантов, как Бетховен и Шуман; о Листе я уже и не говорю, а Вагнера с его мудреною музыкою начинаешь даже ненавидеть».

Это проницательное замечание Римского-Корсакова интересно не только тем, что указывает на изумительное

[1] Римский-Корсаков, очевидно, говорит об As-dur'ном этюде из opus'a 25.

богатство гармоний Шопена. Римский-Корсаков прав, говоря, что шопеновская гармония поет; при всей свежести, при всем многообразии, она не отвлекает от основного в музыке — мелодии, а наоборот, подчеркивает ее экспрессию. Нет в гармонии Шопена и «мудрености» (как, впрочем, и в остальных элементах его стиля); он умеет сочетать разнообразие и самобытность с простотой, опираясь и здесь на народное творчество, на лады славянской народной песни; это опять-таки тот же путь, которым шли русские великие композиторы, в числе их — и Римский-Корсаков.

Общепризнано, что Шопен — великий, может быть, величайший мастер «фортепианной инструментовки». «Шопен 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» фортепиано, 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 и слышания выразительности тембровой интонации — и тогда рояль перестает быть «ударным» инструментом».

В чем же «секрет» действительно обаятельной шопеновской «инструментовки»? Ответить на этот вопрос нелегко. Ведь то впечатление необычайной колоритности, мягкости и вместе с тем звуковой насыщенности, которое оставляет обычно музыка Шопена,— результат не только глубокого изучения и чуткого постижения звуковых тайн фортепиано; это результат всего комплекса тех элементов, из которых складывается стиль Шопена и о которых уже шла речь. Асафьев, конечно, прав, когда говорит, что шопеновские мелодии «вянут», если их перенести в иную тембровую сферу. Мало убедительны вокальные транскрипции сочинений Шопена (мазурки, этюд E-dur); в лучшем случае ничего не выигрывают (а чаще теряют) его произведения и в многочисленных

аранжировках для струнных инструментов. Любая пьеса, любая тема Шопена, даже самая певучая (не говоря уже о виртуозных сочинениях), живут «полной жизнью» только на том инструменте, для которого они написаны.

Но верно и другое. Как бы ни были удачны те или иные специфически шопеновские фактурные находки, они не могли бы создать впечатления изумительной тембровой красоты без прочих столь же специфически шопеновских элементов музыки. Знаменитый As-dur'ный этюд ор. 25 № 1 справедливо считается великолепным образцом шопеновского фортепианного стиля. Как чудесно звучит верхний голос на фоне глубокого баса и «поющей гармонии», сплошь заполненного, как будто дышащего среднего регистра. Нельзя не восхищаться этой гениальной, при своей крайней простоте, тембровой находкой. Но обаятельность звучания этой музыки зависит, конечно, не только от фактуры, но и от мелодии, от смены гармоний и от своеобразной шопеновской полифонии, с выделением средних голосов.

Об этом всегда нужно помнить, думая о фортепианном стиле Шопена; всегда нужно иметь в виду, что его фортепианная «инструментовка» — не наряд, а органическое, неотъемлемое свойство его художественных образов, его музыкальных мыслей. С этой оговоркой можно попытаться определить наиболее характерные черты шопеновского фортепианного стиля.

Интересно сравнить, с этой точки зрения, сочинения Шопена и других крупнейших композиторов той же приблизительно эпохи. Шопена отличает от них, прежде всего, многообразие, богатство фортепианной фактуры. В сонатах Бетховена можно выделить наиболее характерные для него типы изложения (арпеджированные аккорды, ломаные трезвучия, медленное аккордовое сопровождение мелодии и т. д.). То же можно сделать и в отношении Листа (отметим хотя бы изобильные октавные пассажи, «прокатывающиеся» по всей клавиатуре звучные фигурации, создающие оркестральный эффект нагромождения аккордовых массивов на густой педали).

Нельзя сказать, конечно, что Шопен полностью избегает общих типов фортепианного изложения (он охот-

но пользуется, например, в ноктюрнах неторопливыми аккордовыми фигурациями как сопровождением кантилены; в вальсах, подчеркивая их танцовальную основу, Шопен обычно не уклоняется от традиционной аккордовой фактуры аккомпанемента). Но они встречаются у него редко. И редко именно потому, что, создавая индивидуальный музыкальный образ, он находил для него столь же индивидуальное фортепианное воплощение. И наоборот: каждое свое «открытие» в сфере фортепианной фактуры Шопен не превращает в стандартную 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. В этом, в частности, очарование шопеновских этюдов.

В фортепианном стиле Шопена нет ничего лишнего. Чувство меры никогда ему не изменяет. Пишет ли он блестящий, импозантный A-dur'ный полонез или аскетически скупую по фактуре e-moll'ную прелюдию, 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 этюде a-moll (ор. 25 № 11), не говоря уже о таких прозрачно-нежных акварелях, как этюд f-moll ор. 25 или прелюдия F-dur, несмыслимо пропустить хотя бы один звук. Эта экономность в применении звуковых средств, стремление к ясности, законченности изложения, ненависть ко всему внешне эффектному роднит Шопена с классиками русской музыки, в первую очередь с Глинкой.

Фортепианная музыка обязана Шопену открытием колористических свойств инструмента. Шопен первый доказал, что фортепиано имеет, говоря словами Асафьева, свою «речь тембров», свои звуковые краски, гораздо более тонкие и разнообразные, чем те, которыми располагал клавесин.

Конечно, нельзя этот колоризм шопеновской музыки свести только к проблемам фактуры. Опять-таки нужно говорить о комплексе всех выразительных средств (очень значительна здесь роль гармонии), но никак не

могут быть исключены и принципы фортепианного изложения. Шопен обладал безошибочным ощущением красочности различных регистров фортепиано. Это сказывается не только в выборе максимально выразительных, наиболее соответствующих каждой мелодии, каждому пассажу регистров. Не меньше чуткости проявляет Шопен 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.

Само собой разумеется, эта склонность сказывается далеко не во всех произведениях. Так, в полонезах, стремясь к насыщенности, к мощи и до некоторой степени к «оркестральности», Шопен охотно пользуется компактными и даже жесткими аккордовыми звучаниями.

В любом произведении Шопена сразу узнается его рука, говоря его собственными словами, рука «национального художника», тысячами нитей связанного с польской жизнью, с польской культурой. И вместе с тем есть жанры, в которых эти связи яснее, чем во всем остальном творчестве. Это жанры, выросшие из национальных польских танцев: полонезы и мазурки.

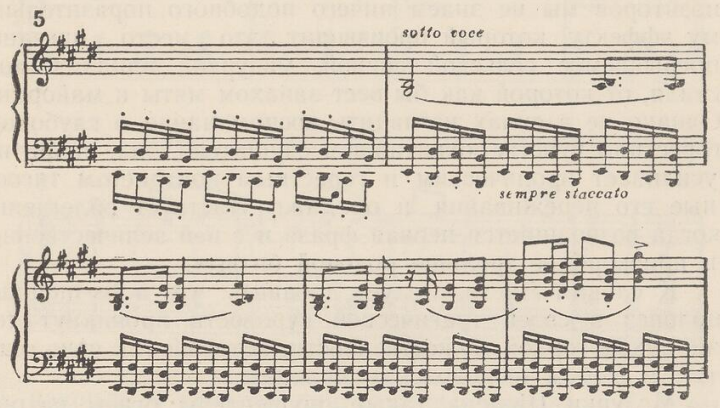
Первые свои полонезы, не вошедшие в собрание сочинений, Шопен написал в ранней юности по образцу распространенных в то время пьес этого жанра. Огромной популярностью пользовались полонезы талантливого любителя М. Огинского (один из полонезов Огинского «Прощание с родиной» до сих пор исполняется и в нашей стране). Высокую оценку полонезам Огинского дает Лист: «Их мрачный общий характер смягчается чувством какой-то истомы, нежности, наивного и меланхолического очарования». Сочетание в полонезах Огинского героических, трагических и лирических образов дает право считать его в известной мере предшественником Шопена в этой сфере; однако, очень скоро Шопен далеко уходит от стиля Огинского. Полонезы, созданные Шопеном в зрелые творческие годы, представляют собой,

по существу, произведения совершенно иного характера. Сохраняя неторопливое трехдольное движение танцовального полонеза, торжественный, импозантный характер музыки, Шопен на этой основе создавал целые эпические поэмы.

В полонезах Шопена воскресает былое величие его родины, звучит скорбь об ее страданиях. Но не только о прошлом рассказывает здесь музыка Шопена. «Слушая некоторые полонезы Шопена, видишь будто твердую, тяжелую поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека». Это одно из самых проницательных замечаний Листа в его книге о Шопене. Не только воспоминание о старине, но и призыв к борьбе за свободу; призыв, обращенный и к соотечественникам, и ко всем, кто не хочет терпеть угнетения, кому ненавистно «наглое и несправедливое» в жизни человека и человечества. Таково действительное содержание тех гениальных поэм, которые Шопен скромно назвал полонезами. Романтическая идеализация старины здесь не уход от действительности, типичный для реакционных романтических течений. Шопен бросает взгляд в прошлое лишь затем, чтобы звать к борьбе за лучшее будущее.

Для полонезов Шопена типичны рельефность, четкость и лапидарность музыкальных образов, энергичная маршеобразная ритмика, разного рода «батальные» звуковые ассоциации. Показателен в этом смысле знаменитый полонез A-dur. Его «воинственный» замысел не подлежит сомнению. Могучие героические фанфары звучат как победный, ослепительно-блестящий и в то же время грозный марш. И, наоборот, суровая и скорбная музыка полонеза c-moll вызывает в воображении слушателя картину траурного шествия, торжественных и печальных похорон героя.

Два полонеза выделяются среди остальных и грандиозностью масштабов, и необычайной картинностью. Это полонезы As-dur и fis-moll. As-dur'ный полонез производит впечатление монументального и красочного музыкально-живописного полотна, посвященного славе и величию народа. Гордая мужественность и неодолимая мощь слышатся в чеканном ритме, в лаконичных и решительных интонациях главной темы. Далее перед слушателем как будто встают картины жестокой сечи; иногда кажется даже, что можно расслышать стук и лязг мечей. Знаменитый срединный эпизод («камень преткновения» пианистов, благодаря своей исключительной трудности) вряд ли оставляет возможности для различных программных толкований; настолько образна, при своей крайней простоте, и картинна здесь музыка:



В равномерных октавах левой руки трудно не услышать топот приближающейся конницы, а в аккордах правой руки — воинственные фанфары. В своем неукротимом движении, с нарастающей до предельной мощи звучностью, эта музыка, кажется, способна смести все, что возникнет на ее пути!

Но, конечно, не только в изумительной рельефности музыкальных образов кроется огромная впечатляющая сила полонеза As-dur. Развивая эти образы, Шопен создает величественную «симфоническую поэму для фортепиано», которая с неотразимой убедительностью зовет к борьбе против всего «наглого и несправедливого» в судьбах человечества.

Контраст к As-dur'ному полонезу — столь же грандиозный полонез fis-moll. Это тоже настоящая симфоническая поэма для фортепиано, но с образами не ликующе-

победными, как в As-dur'ном полонезе, а мрачно-трагическими. Хорошо говорит о fis-moll'ном полонезе Лист:

«Основной мотив 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. Вслед бросаются, такт за тактом, странные аккорды. У величайших композиторов мы не знаем ничего подобного поразительному эффекту, который производит это место, внезапно прерываемое сельской сценой, мазуркой идиллического стиля, от которой как бы веет запахом мяты и майорана! Однако не в силах изгладить воспоминания о глубоком, горестном чувстве, охватившем слушателя, она, напротив, усиливает ироническим и горестным контрастом тягостные его переживания, и он даже чувствует облегчение, когда возвращается первая фраза и с ней величественное и прискорбное зрелище роковой битвы».

К словам Листа следует добавить, что и fis-moll'ный полонез в своей трагической суровости проникнут тем же духом гордой мужественности, который так ясно ощутим в любом шопеновском полонезе.

Мазурки Шопена также одушевлены огнем патриотического чувства, хотя и в совершенно ином смысле, чем полонезы. 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 своем исследовании о народных истоках творчества Шопена [1] показал, что основу шопеновских мазурок составляют три польских народных танца: мазур, куявяк и оберек. Размеры и задачи настоящего краткого и популярного очерка не дают возможности остановиться на ритмических, интонационных и прочих особенностях каждого из этих танцев. Приведем лишь в качестве примера тематический материал мазурки C-dur op. 24. В ней представлены

[1] Вяч. Пасхалов. Шопен и польская народная музыка. М. — Л. 1941.

все три танца. Первые четыре такта — вступительные немудреные аккорды деревенских скрипачей (чередование тоники и доминанты в самом элементарном их виде, типичное для польских крестьянских танцев). Затем уже следует первый из танцев — оберек:



За ним — мазур, не очень заметно отличающийся от него:



И, наконец, в качестве центрального эпизода всей пьесы появляется резко ритмованный куявяк. Шопен подчеркивает отличие его от мазура и оберка неожиданным перенесением в другую, сравнительно отдаленную тональность:



В C-dur'ной мазурке все три танца очень близки к подлинной народной музыке. Далеко не во всех мазурках эти связи так ясны, но они никогда не теряются; используя различия между оберком, мазуром и куявяком, Шопен достигает красочной контрастности.

Легко подметить, что шопеновские мазурки распадаются на три группы. Некоторые кажутся жанровыми картинками, бытовыми зарисовками. Именно такова C-dur'ная мазурка, о которой только что говорилось. И звуки деревенских музыкальных инструментов, открывающие и заканчивающие мазурку; и простота танцовальных мелодий, незатейливо гармонизованных; и наивное веселье, которым проникнута пьеса, — все вызывает в воображении слушающего мирную картину деревенской жизни.

Другая группа мазурок переносит слушателя в обстановку блестящего бала. Здесь — острые акценты, как будто притоптывания; резкие движения танцующих; здесь — торжественное, приподнятое настроение, радостная атмосфера. Такова мазурка B-dur op. 17.

Однако большинство мазурок, в той или иной мере сохраняя и элементы танцовальности, и жанровые краски, по существу представляют собой произведения иных творческих замыслов. Это лирические, а иногда драматические поэмы, выросшие из ритмов и интонаций народных танцев. Они многообразны, раскрывая самые различные стороны душевного мира человека. «Вот в ритмы мазурки,— пишет Асафьев, — вплетены грустные, типично славянские напевно-пластичные думы; вот сознание композитора касается граней сумрачной меланхолии. Вдруг— солнце, свет, трепет жизни, вот дух полей, песня, танец, игра, среди радостей — облако; проходя, оно затеняет лазурь неба, и в мелосе мазурки — тень скорби... ущемленная в своем чувстве общительности, приветливости, душа великого артиста выступает со стороны своих сумрачных состояний...». В этих «мазурках мрака» Асафьев справедливо видит «величие скорби шопеновской души и трагическое содержание народных сказаний».

Есть мазурки, в которых танцовальные ритмы и интонации 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». Среди пяти десятков шопеновских мазурок таких лирических поэм можно насчитать немало. Укажем лишь на две, при общем повышенно-эмоциональном тонусе очень различные. В gis-moll'ной мазурке

op. 33 от танца осталось немного; это песня, печальная, скорбная, но далекая от чувства безнадежности, так как в «аппассионатных» интонациях центрального эпизода слышится столь типичный для Шопена гордый протест.

В мазурке cis-moll op. 30 танцовальная основа, наоборот, скорее подчеркнута, чем затушевана; но музыка имеет мало общего с эффектной B-dur'ной мазуркой; cis-moll'ная мазурка — тоже пылкая лирическая поэма, в которой слышатся и клятвы, и мольбы, и страстные уверения в любви, и горькие жалобы. И все выражено без отклонений от танцовальных ритмов! В этом необычном сочетании — высокого насыщенного лиризма с четкой танцовальной ритмикой — неповторимое очарование шопеновских мазурок.

Третья танцовальная форма, занявшая в творчестве Шопена немаловажное место (далеко не столь значительное, впрочем, как полонез и мазурка),— вальс. Так же, как мазурки и полонезы, вальсы Шопена очень разнородны по характеру. Среди них есть блестящие концертные пьесы; укажем на первый, B-dur'ный вальс, в структуре которого можно обнаружить родство с венскими танцовальными вальсами; на «блестящий вальс» As-dur op. 34, на As-dur'ный же op. 42. Некоторые другие вальсы (например, Des-dur и As-dur op. 64) представляют собой элегантные и изящные пьесы. И, наконец, наиболее значительна по содержанию и самобытна по форме группа лирических вальсов. Среди них выделяются знаменитый cis-moll'ный и a-moll'ный, любимый автором и безусловно один из лучших шопеновских вальсов.

И в вальсы Шопен вносит характерную для его музыки славянскую мягкость мелодических очертаний. Одна из самых чудесных шопеновских кантилен звучит в As-dur'ном вальсе op. 42; ее плавное течение контрастно подчеркивается упругой ритмичностью сопровождения:





Эта кантиленность еще заметнее, естественно, в вальсах лирических, в которых танцовальную форму Шопен, как и в своих мазурках, поднимает до значения лирической поэмы.

Нужно заметить, что заслуга высокой поэтизации по существу обновления вальсового жанра принадлежит именно славянским композиторам. Напомним «Вальс-фантазию» современника Шопена — Глинки. Напомним также вальсы Чайковского —от фортепианных и вокальных миниатюр до симфонических «вальсовых поэм» из балетов и симфонических сочинений.

Во всех сферах музыкального творчества, которых касался Шопен, он говорит свое слово, ищет и находит свои пути. Правда, почти все формы и жанры, в которых писал Шопен, существовали и до него. Но он внес в них так много самостоятельного, что в большинстве случаев нужно говорить о новых формах инструментальной музыки. Таковы его мазурки и полонезы, таковы и его четыре баллады.

Это жанровое название, вошедшее в музыку из народной поэзии и художественной литературы, Шопен ввел не первый; в начале XIX столетия широкое распространение получили вокальные баллады (напомним известнейшую: «Лесного царя» Шуберта). Но Шопен—первый автор баллад инструментальных.

При сходном с вокальными балладами эпико-драматическом тоне, шопеновские баллады — крупные пьесы, с широким, симфонического типа, развитием музыкальных образов. Справедливо называют их «симфоническими поэмами для фортепиано», считают прямыми предшественницами симфонических поэм Листа.

В одной из своих статей, говоря о первых двух балладах Шопена, Шуман упоминает, что слышал их в исполнении автора; тогда же Шопен сообщил Шуману, что обе баллады «навеяны стихотворениями Мицкевича». Это, кажется, единственное вполне точное указание на программные замыслы шопеновских баллад.

Уже говорилось, что первая баллада (g-moll) создана, как полагают биографы Шопена, под впечатлением поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод», повествующей о героической борьбе древних литовцев против тевтонов. Правда, точных сведений, подтверждающих связь баллады с поэмой Мицкевича, нет. Нет единогласия и в точках зрения исследователей творчества Шопена на замысел баллады. Вполне возможно, что Шопена вдохновила патриотическая идея поэмы; что под ее впечатлением возникли музыкальные образы баллады; но на их основе Шопен создал свою драматическую повесть, не следуя в точности за развитием событий в поэме.

Слушая лаконичное вступление шопеновской баллады и первое изложение неторопливой, певучей главной партии, эпическое спокойствие которой окрашено в тона теплой задушевности, можно представить себе, что мысль композитора перенеслась в далекое прошлое его родины.

Эпическое, с оттенком нежного лиризма, спокойствие звучит и во второй из основных тем, еще более певучей, чем первая. Но это спокойствие покидает музыку, едва завершается изложение важнейших образов. Центральный эпизод полон бурных порывов и яростных столкновений. Спокойствие не сразу возвращается и в третьем разделе; основные темы здесь поменялись местами; сначала появляется вторая тема, все еще взволнованная, идущая в стремительном темпе; и лишь с главной темой возвра-

щается прежний эпически спокойный тон музыки; однако ненадолго: вихревое заключение вновь переносит в атмосферу бурных столкновений и страстных порывов.

Полна драматических контрастов и вторая баллада (F-dur), замысел которой обычно связывают с поэмой Мицкевича «Свитезянка».

У озера Свитезь юноша встретил неведомую девушку; не раз он виделся с ней в лунные ночи в лесу на берегу Свитези и клялся ей в верности и любви; однако не сдержал юноша клятвы: пленился волшебной красавицей, выплывшей из вод Свитези; но лишь тогда, когда она увлекла юношу на дно озера, он узнал в ней девушку из леса.

В балладе g-moll Шопен, рассказывая свою драматическую повесть, не отходит от классической сонатной схемы, хотя и трактует ее очень свободно. В балладе F-dur, в соответствии с содержанием поэмы Мицкевича, Шопен решительно отказывается от традиционных схем и создает новую, чрезвычайно органическую и стройную форму.

Первый эпизод — идиллическая, безмятежная музыка, с очень простой, почти наивной неторопливой мелодией:

10 Andantino



Слушая эту музыку, легко представить себе первые строки поэмы Мицкевича (перевод Фета):

Кто этот юноша скромный, прекрасный,
Рядом с ним дева кто эта,—
Идут по берегу Свитези ясной
В проблесках лунного света?

Дева ему предлагает малины,
Он ей цветов предлагает;
Знать, то виновник девичьей кручины,
Видно, по ней он вздыхает.

Предельно резким контрастом, после длительной ферматы, врывается полное смятения и тревоги presto.

11 Presto con fuoco



По лесу ветер завыл в отдаленье
Волны, кипя, зашумели.

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.

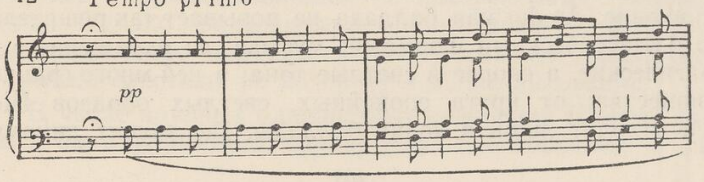
Юноша, юноша, нежный, прекрасный,
Дева взывает с упреком,—
Что ты тут бродишь у Свитези ясной
В полночь в раздумьи глубоком?

И снова налетает, как неистовый ураган, зловещая музыка presto, вливаясь в столь же зловещее и стремительное agitato, в котором звучит все нарастающая тревога и отчаяние.

Мечутся волны толпой разъяренной,
Плещут, клокочут и стонут,
Пасть разверзается хляби бездонной,
Дева и юноша тонут,

Необычайная по трагической силе музыка обрывается внезапно, резким диссонирующим аккордом; за ним следует лишь немногословное, полное печали, заключение:

12 Tempo primo





В нем легко узнать преобразившуюся идиллическую музыку первого эпизода. Это краткое послесловие звучит как воспоминание о погибшем юноше. А может быть, это музыкальное воплощение того вопроса, которым Мицкевич кончает свою поэму:

Кто же та девушка?— Не знаю!

Вторая баллада — одно из очень немногих произведений Шопена, замысел которых нам с достаточной достоверностью известен. Вторая баллада дает нам возможность судить о шопеновских принципах музыкального воплощения программных замыслов. Это, прежде всего,— к а р т и н н о с т ь. Шопен не следует шаг за шагом за рассказом поэта, он не иллюстрирует всех описываемых событий; содержание поэмы он раскрывает в немногих предельно контрастных картинах. Второе, на что следует обратить внимание,— характер созданных Шопеном музыкальных образов. Шопен не чуждается здесь музыкальной живописности, но она оттеснена на второй план глубоким психологизмом музыки. Первый эпизод — не столько пейзаж, сколько музыкальное раскрытие счастья влюбленных. В музыке presto и заключительного agitato можно, при желании, услышать вой урагана и шум разбушевавшихся волн, но основное здесь — крайнее душевное смятение и предчувствие близящейся гибели.

Третью балладу (As-dur) тоже иногда связывают с той же поэмой «Свитезянка». Если это предположение не ошибочно, то Шопен нашел для однородного со второй балладой программного замысла совершенно иное воплощение. As-dur'ная баллада не порывает так решительно с классическими формами; музыка ее окрашена не в трагические, а скорее в светлые тона; в ней много грации, изящества; от круга спокойных, светлых образов Шопен отходит лишь в конце баллады, где звучит динамизированная главная тема; но и здесь музыка приобретает не столько драматический, сколько торжественный характер.

О программном замысле четвертой f-moll'ной баллады нет никаких сведений. Эпичность чувствуется и здесь, особенно в главной теме (см. прим. 1); но все же это скорее полная тончайшей поэзии лирическая повесть, более изысканная по интонационно-гармоническому и фортепианному стилю, чем остальные три баллады.

К балладам примыкает Фантазия f-moll. Трудно сомневаться в программном содержании этого произведения,—настолько картинны, почти зрительно конкретны его основные образы.

Фантазия открывается величавой, эпически-суровой интродукцией (с авторской пометкой: Marcia — марш), идущей в темпе и ритме торжественно-скорбного шествия. Так же, как и некоторые полонезы (например, c-moll'ный, к которому она близка, если не родством тем, то общим характером музыки), интродукция рождает представление о картинах далекого прошлого. Затем следует драматическая повесть (в сложной форме, выросшей из классической сонатной схемы), в которой сменяют друг друга образы мягко-лирические и героические, страстно-взволнованные и трагические. Эпический характер повествования подчеркивает очень короткий, но значительный по мысли эпизод: глубоко сосредоточенный и, как и интродукция, эпически величественный речитатив, на фоне торжественных, плавных хоральных гармоний.

В ряд крупных сочинений балладного типа следует поставить полонез-фантазию. Это гораздо больше ф а н т а з и я, чем п о л о н е з. Четкие очертания полонеза теряются в изысканности мелодических рисунков и ритмических сплетений, в сложности гармоний. Господствующий тон музыки — меланхолический, мечтательный, моментами перекликающийся с настроениями баллады f-moll. Однако заключительная часть полонеза-фантазии, где радикально меняется характер главной темы, ослепительно блестяща по колориту и полна ликования.

В числе крупных одночастных сочинений Шопена должна быть упомянута баркаролла, вдохновенная и кар-

тинная поэма о любви, пленяющая изяществом, ласковой нежностью и страстным лиризмом.

Грань между крупными и мелкими формами занимают в творчестве Шопена его четыре скерцо. Прототип их, несомненно,— скерцо из бетховенских сонат и особенно симфоний. Шопен сохраняет типичный для скерцо трехдольный размер, который в быстрых темпах обычно придает музыке особую стремительность. Это неукротимо стремительное движение — основное, что сближает с бетховенскими шопеновские скерцо, и прежде всего наиболее характерные по жанровым признакам и яркие по музыкальным образам первое (h-moll'ное) и второе (b-moll'ное) скерцо. При явной жанровой общности между скерцо Шопена и Бетховена есть существенные различия. Скерцо Шопена — не части циклических сочинений, а самостоятельные пьесы большой драматической насыщенности. Это — пылкие романтические поэмы, захватывающие не балладной эпичностью, а вихревыми, страстными порывами. Замечательны своей ураганной стремительностью заключения всех четырех скерцо, особенно второго. Характерно, что Шопен достигает здесь впечатления поистине сокрушающего эмоционального напора не моторностью, а контрастными сопоставлениями, интенсивным тематическим развитием. Задушевность лирических эпизодов — светлые блики на драматическом фоне музыки. В первом скерцо это лирическое отступление (средняя часть пьесы) выросло из польской «колядки». Если вспомнить, что это бурно-мрачное скерцо написано после отъезда из Варшавы, в разгар восстания, легко понять смысл введения песенной темы. Она звучит, как воспоминание о родине, о близких, о покинутом родительском доме.

Четыре экспромта — пьесы сравнительно небольшого размера (все в трехчастной форме), с преобладанием мягких поэтических образов, спокойных, светлых настроений. Пианисты очень охотно играют экспромт-фантазию cis-moll, где привлекает, главным образом, изумительная по красоте кантилена средней части, и экспромт Fis-dur, несомненно, лучший из четырех по красоте, глубине и содержательности.

Сохранилось предание, что Fis-dur'ный экспромт навеян образом матери, склонившейся над колыбелью сына, засыпающего под ее песенку. Начальная мелодия экспромта, действительно, звучит как нежная, полная ласки, колыбельная песня.

З. Носковский в своей работе о сочинениях Шопена утверждает, что слышал пастушескую народную песню, очень близкую к этой чудесной мелодии.

Мать мечтает о будущей доле единственного ребенка. Богатырский марш, с постепенно нарастающей звучностью,— это как бы картина битв за отчизну, в которых примет участие ее сын, лежащий сейчас в колыбели. Снова звучит колыбельная песня и постепенно переходит в нежные, воздушно-легкие, мягко-льющиеся фигурации — уснул сын, заснула и мать над колыбелью и погрузилась в мир грез.

Трудно сказать, насколько достоверно это предание (приводимое Гёзиком); во всяком случае, это одна из тех программ, которые можно принять, слушая Fis-dur'ный экспромт. Представить же этот экспромт лишенным программы невозможно — настолько картинны все его музыкальные образы. Опять-таки отметим, что звуковая изобразительность сведена к минимуму, к самым общим контурам; и здесь мы видим типичную для Шопена психологическую программность.

Двадцать ноктюрнов Шопена — одна из наиболее самобытных сфер его творчества. Прямой предшественник Шопена в этом жанре — Фильд. Влияние ноктюрнов Фильда на первые ноктюрны молодого Шопена несомненно: однако Фильд, как отмечает проф. В. Э. Ферман в учебнике истории западноевропейской музыки, в своих ноктюрнах установил их типы: Шопен же показал многообразные возможности художественной индивидуализации этих типов. Именно Шопен раскрыл художественные потенции этого романтического жанра «ночной музыки» [1]. Образы романтической поэзии оживают и в ноктюрнах Шопена. Популярный Des-dur'ный ноктюрн вызывает в фантазии слушателя картину светлой летней лунной ночи, с шелестом ветвей, пением

[1] Так можно перевести слово ноктюрн.

соловьев, с страстными признаниями и пылкими клятвами влюбленных; вряд ли случайно Шопен заканчивает ноктюрн лаконичным, звучащим, как нежный шопот, дуэтом.

Столь же яркая картинность — в ноктюрне G-dur. Это баркаролла. В первой теме, идущей в традиционных для данного жанра параллельных терциях, слышатся всплески воды. Вторая, в мягком, покачивающемся ритме,— спокойно-задумчивая, с оттенком меланхолии, песня. Наряду с такими светло-лирическими звуковыми картинами в ноктюрнах Шопена встречаются музыкальные образы иной эмоциональной окраски: страстная, взволнованная патетика (средние части ноктюрнов cis-moll и F-dur), элегическая печаль (ноктюрн E-dur), тоска одиночества и горькие жалобы (ноктюрн g-moll op. 37); а гениальный c-moll'ный ноктюрн оставляет впечатление лаконичной, полной глубокого трагизма баллады.

К ноктюрнам примыкает одно из самых оригинальных сочинений Шопена — Колыбельная. Музыкальный замысел этого произведения совершенно необычаен: на протяжении всей пьесы повторяется смена одних и тех же предельно простых гармоний: тоники и доминанты (напомним, что такое чередование типично для польской народной музыки). На фоне этого, не меняющего даже фактуры, сопровождения появляется безмятежно-спокойная мелодия. Варьируя ее в многообразных, красочных фигурациях, Шопен сохраняет все тот же безмятежный, успокаивающий характер музыки. Это не столько колыбельная песня, сколько рассказ о волшебных снах ребенка.

Двадцать семь этюдов Шопена представляют собой произведения столь же типично «шопеновского» жанра, как и его полонезы, мазурки, ноктюрны. Правда, этюды писались и до Шопена; но это были пьесы инструктивного, узко педагогического назначения. Этюды сочинялись и разучивались (как это делается и теперь) для развития техники пианиста. И если некоторые из них и проникали на концертную эстраду (этюды Мошелеса, Кесслера), то лишь в качестве чисто технических пьес, не претендующих на значительность содержания.

Шопен в своих этюдах ставит перед собой совершенно иные цели. Он создает произведения, в которых техническая идея часто выдержана с более строгой последовательностью, чем в этюдах его предшественников и современников; но избранная им техническая формула и ее развитие поднимаются до уровня высоко поэтического художественнго образа. «Хроматический» этюд a-moll (из серии 12 этюдов op. 10) имеет как будто крайне узкую техническую, скорее даже педагогическую задачу: укрепление наиболее слабых четвертого и пятого пальцев. Но когда этот этюд играет первоклассный пианист, кажется, что льется волшебной красоты серебристая звуковая струя. Об этюде f-moll (из второй серии 12 этюдов op. 25) Шуман пишет: «Он полон такой прелести, так мечтателен и тих, словно пение ребенка во сне». И этого впечатления нежнейшей поэтичности Шопен достигает в пьесе, на первый взгляд опять-таки узко технической, с быстрым триольным движением типа «perpetuum mobile».

Этюды Шопена чрезвычайно многообразны и по техническим заданиям, и по эмоциональному содержанию. Рядом с f-moll'ным этюдом можно поставить изящный и поэтичный этюд gis-moll (терциями); сыграть этот этюд с полной технической свободой удается лишь первоклассным мастерам пианистического искусства; то же относится к этюду Des-dur (op. 25) с двойными нотами в обеих руках. «Драматическими фортепианными поэмами в форме этюдов» можно назвать три последних этюда серии op. 25: этюд h-moll, с могучим сокрушающим движением двойными октавами (и с обаятельным кантиленным центральным эпизодом); полный драматизма грандиозный этюд a-moll и столь же грандиозный, завершающий серию c-moll'ный, о котором уже говорилось, когда речь шла о произведениях, созданных в 1831 году в Вене и Штутгарте. Рядом с c-moll'ным op. 25 следует поставить, по общему грозовому тону музыки, c-moll'ный же op. 10. Оба эти этюда, созданные приблизительно в одно и то же время, можно назвать р е в о л ю ц и о н н ы м и.

Среди двадцати семи этюдов есть несколько пьес лирического характера; впрочем, и в этих пьесах Шопен строго соблюдает единство фактуры. Это — все три этю-

да последней серии; упоминавшийся уже этюд cis-moll op. 25; es-moll и E-dur op. 10. Национальный характер музыки особенно ясен в E-dur'ном этюде; прослушав его однажды в исполнении своего ученика Гутмана, Шопен воскликнул: «О, моя родина!»

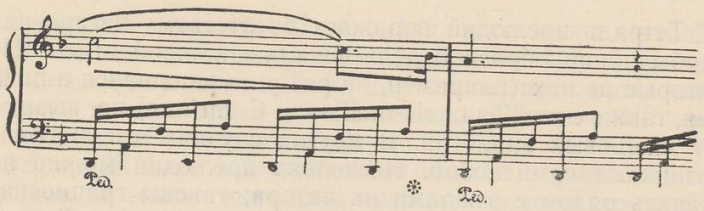
Этюды Шопена отличаются от этюдов его предшественников не только высокими художественными достоинствами. Этюды Крамера или Клементи очень хорошо подготавливали пианиста к преодолению трудностей обычного в те времена фортепианного репертуара. В этюдах Шопена — совершенно иного рода технические задачи. Шопен ставит перед пианистами новые, неведомые до него технические проблемы; слово технические надо понимать здесь в широком смысле: сюда входит и уменье пользоваться колористическими средствами инструмента. Таким образом, шопеновские этюды наметили новые пути и в фортепианной музыке, и в пианистическом искусстве.

Прелюдии Шопена, по существу,— совершенно новый музыкальный жанр. Правда, свои пьесы Шопен назвал так, очевидно, имея в мыслях прелюдии из любимого им сборника Баха «Фортепиано правильного строя». Недаром тетрадь шопеновских прелюдий состоит из 24 пьес во всех тональностях (кроме этой тетради Шопен написал еще две прелюдии, не вошедшие в этот сборник). Однако, кроме названия и небольших размеров, между прелюдиями Шопена и Баха общего мало. Пьесы Шопена не являются «прелюдиями» в буквальном смысле слова, вступлениями к чему-либо; это совершенно самостоятельные произведения, гениальные миниатюры, некоторые предельно сжатые (в прелюдии c-moll всего тринадцать тактов), другие не столь лаконичные, но все же уступающие по масштабу этюдам и мазуркам, не говоря уже о ноктюрнах. В каждой прелюдии Шопен дает один образ, вкладывает одно эмоциональное содержание, без сколько-нибудь ощутимого развития, без сопоставления с другими образами (исключение — лишь прелюдии Fis-dur и Des-dur); в этом особое очарование прелюдий, своего рода романтических музыкальных афоризмов, отличающихся необычайной краткостью и, в то же время — богатством содержания.

Тетрадь прелюдий поражает богатством настроений, необычайной образной рельефностью каждой пьесы. Некоторые из них (например, не раз упоминавшаяся a-moll'ная, также e-moll'ная, cis-moll'ная, C-dur'ная) не вызывают жанровых аналогий. В других случаях эти аналогии возникают сами собой. Несколько прелюдий можно поставить рядом с этюдами их автора; таковы грациозная, радостная прелюдия G-dur, трепетно-тревожная fis-moll, мрачный прообраз финала b-moll'ной сонаты — es-moll, светло-ликующая—Es-dur, драматическая—b-moll, страстно-взволнованная — f-moll. Прелюдию c-moll справедливо сравнивают с похоронным маршем, прелюдию A-dur — с мазуркой; прелюдии Fis-dur и B-dur можно сравнить с ноктюрнами.

Самая крупная из прелюдий, завершающая цикл,— d-moll'ная; об обстоятельствах, в каких она была создана, уже говорилось. Это целая небольшая поэма, в которой, однако, как и в остальных прелюдиях, развивается лишь один образ. На фоне грозно-стремительных фигураций сопровождения звучит взволнованная мелодия:





Название, с которым прелюдия d-moll часто печатается, — «Молитва во время грозы»,—конечно, не принадлежит 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 бетховенскую Appassionat'y.

Из трех сонат Шопена первая — c-moll'ная, написанная в юношеском возрасте. Мы уже знаем, что Шопен отдал ее венскому издателю Гаслингеру, который в сороковые годы решил использовать славу Шопена и издать его юношеские сочинения; но когда Шопен получил от Гаслингера корректуру сонаты, он сообщил ему, что намерен внести серьезные изменения (намерения своего он так и не осуществил, и Гаслингер издал сонату уже после смерти Шопена); из этого ясно, что сам Шопен считал сонату c-moll сочинением незрелым. Характерно шопеновского в ней действительно немного; все же драматизм первой части не только бетховенский; в нем слышится и патетика шопеновских скерцо. Пятидольный размер, мелодическая мягкость и общий характер лаконичного larghetto убедительно говорят о славянской национальности автора.

Вторая соната, b-moll, отделенная от первой приблизительно десятилетием, написана Шопеном в годы высшего творческого расцвета и принадлежит к числу гениальнейших его творений. Психологический программный замысел сонаты — глубоко трагическая концепция, в которой личная скорбь слилась с высокими думами о страданиях народа. Больше сказать о нем вряд ли можно, так как Шопен раскрывает свой замысел (мы говорим сейчас о первых двух частях) в высоко обобщенных, при всей их изумительной рельефности, но лишенных явных жанровых связей, художественных образах. Поэтому конкретные программные толкования первых двух частей, не имея опоры в конкретной образности, неизбежно останутся более или менее произвольными фантазиями. Зато в последних двух частях и жанровые связи предельно ясны (похоронный марш!), и звуковая живопись, при огромной психологической насыщенности, достигает редкой конкретности. Поэтому и в толковании этих частей сходятся едва ли не все писавшие о b-moll'ной сонате.

Конечно, не случайно Шопен, начав свою трагедию двумя актами в обобщенных художественных образах, заканчивает ее двумя актами с образами почти зрительной конкретности. Этим он помогает конкретному восприятию и первых двух частей сонаты. При поражающем богатстве и ярчайшей контрастности музыкальных мыслей b-moll'ная соната — произведение необычайной художественной цельности.

В первой части Шопен бережно сохраняет стройную форму классического сонатного allegro, наполняя ее новым содержанием. Лаконичное, медленное вступление кажется сумрачным и зловещим вопросом. Появляющийся вслед за вступлением первый из двух основных музыкальных образов — тревожная тема; это цепь коротких, обрывистых, взволнованно вопрошающих, драматических интонаций:

14 Agitato





Беспокойство постепенно нарастает, и тогда возникает обаятельная кантилена второй темы:

15 sostenuto



Она тоже не остается неизменной; сначала спокойная, она становится порывисто-страстной, стремительной; но ей не удается завоевать господство в allegro; эта светлая мелодия лишь оттеняет драматизм первой темы, своим трагическим тоном окрашивающей все allegro и получающей интенсивное развитие в центральном эпизоде, полном душевной смятенности, а также в небольшом, бурно-драматическом заключении.

Вторую часть Шопен назвал скерцо. Не очень торопливая, но подвижная главная тема, с мрачными хроматическими ходами октав в низком регистре, звучит зловеще, почти угрожающе. Светлый контраст к этой мрачно-тревожной музыке — средняя часть скерцо (см. пример № 4). Если искать программное значение этого лирического дуэта (здесь жанровая связь очевидна), то легче всего представить себе воспоминания об ушедших счастливых днях или же мечту о счастье. Первая часть скерцо повторяется сначала без изменений; постепенно музыка успокаивается, стихает; снова, как последнее воспоминание, слышатся отзвуки лирического дуэта, и скерцо заканчивается глухими, сумрачными ударами октав в низком регистре.

Обе первые части сонаты, и allegro, и скерцо, при различии образов, близки по мужественно-драматическому колориту музыки; обе воспринимаются как выдержанный в суровых тонах рассказ о жизненной трагедии; может быть, о жизни и гибели национального героя.

Третья часть — похоронный марш. «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».

Необычен финал b-moll'ной сонаты, несущийся в предельно стремительном темпе, в унисонном (точнее — октавном) движении обеих рук, в приглушенной звучности (sotto voce):

16 Presto



По толкованию Антона Рубинштейна, принятому всеми музыкантами, это «гениальное изображение ветра, бесконечными струями проносящегося одинаково над могилами героев и безвестно павших в бою воинов».

Такова гениальная и — подчеркнем это — глубоко реалистическая трагическая поэма Шопена.

Третья соната (h-moll) существенно отличается от второй; она не столь рельефна по замыслу и по музыкальным образам, сложнее по средствам выражения, по развитию музыкальных мыслей. Колорит h-moll'ной сонаты — светлый; в первой части больше страстного лиризма, чем драматизма; ослепительное, сверкающее скерцо отделяет первую часть от сосредоточенно-мечтательного largo; энергичный финал завершается ликующим заключением.

Из произведений Шопена для фортепиано с оркестром сохранили свое художественное значение два концерта. Оба окрашены в светлые тона, характерные для всего раннего творчества Шопена. В обоих можно видеть очень самостоятельное претворение гуммелевских традиций. В e-moll'ном концерте лучшая часть первая, с чудесными кантиленно-фиоритурными темами. В f-moll'ном — средняя, род поэтического ноктюрна для фортепиано с оркестром. Финалы обоих концертов выросли из польских народных танцев: в e-moll'ном — из краковяка, в f-moll'ном — из мазура. Главенствующая роль в обоих концертах принадлежит фортепиано. Это не драматические соревнования фортепиано с оркестром, как концерты Бетховена, не фортепианно-оркестровые симфонические поэмы, как концерты Чайковского и Рахманинова; это, по существу, камерно-виртуозные пьесы с самым скупым, прозрачным оркестровым сопровождением.

Из немногочисленных камерных ансамблей Шопена в концертных программах удержались фортепианное трио и виолончельная соната, произведение содержательное и мастерское, в репертуаре виолончелистов занимающее видное место.

Мы знаем, что Шопен был гениальнейшим пианистом, одним из величайших представителей музыкально-исполнительского искусства прошлого столетия. Мы знаем, что

Шопен создал (вместе с Листом) новое направление фортепианной игры, обогатив ее неведомыми до него средствами музыкально-исполнительской выразительности.

Как же играл Шопен, что внес он нового в фортепианное исполнение? В первой части настоящего очерка уже приводились некоторые высказывания об игре Шопена; однако они не дают исчерпывающего представления о характере, о художественном содержании исполнительского искусства Шопена и нуждаются в дополнении другими свидетельствами современников.

Само собой разумеется, игра Шопена-пианиста тесно связана с творчеством Шопена-композитора, хотя о полной идентичности исполнительского и творческого стиля Шопена говорить нельзя.

Очень мало дошло до нас высказываний о технической стороне игры Шопена; из этого можно сделать вывод, что у Шопена-пианиста, как и у всякого великого художника, техника целиком подчинялась творческим намерениям, воплощение соответствовало замыслу. Немногие же воспоминания, касающиеся техники, говорят о высоком совершенстве виртуозного аппарата Шопена, свободе и независимости пальцев, необычайной ровности удара, легкости туше, об отчетливом и грациозном преодолении трудностей (нелишне вспомнить, что это те качества, которые особенно ценил в фортепианном исполнении Глинка); «октавная» бравурность не была свойственна, судя по всем данным, игре Шопена; укажем кстати, что и в сочинениях своих, не избегая октавного изложения, он пользуется им (в отличие от Листа) с большой умеренностью.

Колористичность, одна из самых обаятельных черт фортепианного стиля Шопена, в не меньшей мере пленяла и в его исполнении. «Шопен обладал,— пишет Мармонтель,—чудесным искусством владеть звуком, видоизменять его, исключительной, собственной манерой касаться клавиш. Он владел эффектами неуловимой текучести звука; секрет, которым обладал он один. Никто из пианистов до него не умел применять с такой гибкостью и искусством педали, чередуя их и используя обе одновременно. Основной недостаток большинства современных виртуозов—неумеренное применение педали, эффект, утом-

ляющий и раздражающий тонкий слух. Шопен же, напротив, постоянно используя педаль, создавал восхитительные гармонии и мелодичные шелесты, которые поражали и очаровывали...» Шопен предпочитал мягкие краски, нежные тона, но он распределял свои piano, по словам Мошелеса, «таким образом, что ему не надо никаких сильных forte, чтобы достичь необходимых контрастов». Интересно воспоминание В. Ленца об исполнении Шопеном вариаций из бетховенской сонаты As-dur op. 26. «Он играл изумительно; я был восхищен, но лишь красотой звука, туше, очарованием и чистотой стиля... Но это не был Бетховен; слишком это было легко, слишком женственно».

Современников восхищала вдохновенная поэтичность шопеновского исполнения. Мошелеса пленяет в игре Шопена «что-то нежное и энтузиастическое». «Подле Шопена, —писал Гейне,—я совсем забываю об игре пианистов, мастеров старой школы, я погружаюсь в нежную глубину его музыки, в горестные порождения его творчества, столь же совершенные, как и глубокие. Шопен — великий музыкальный поэт...»

Это впечатление поэтичности, «небывалого колорита» Лист связывает с особой манерой игры Шопена: «У него мелодия колыхалась, как челнок на гребне мощной волны, или, напротив, проступала неясно, как воздушное видение, внезапно появившееся в этом осязаемом и ощутимом мире. Первоначально Шопен в своих произведениях обозначал эту манеру, придававшую особенный отпечаток его виртуозному исполнению, словом tempo rubato: темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, обрывистый и вместе томный, колеблющийся, как пламя, раздуваемое ветром, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами ветра».

Как в сочинениях Шопена капризные арабески мелодических фиоритур и мелизмов и прихотливость ритмики не препятствуют цельности, законченности формы, так и в игре Шопена tempo rubato не приводило к бесформенности, не разрушало архитектонической стройности музыкального произведения. «Он всегда соблюдал,— пишет французский биограф Шопена Ганш[1],—такт и ритм, используя в то же время с особым искусством оттенок движения, именуемый rubato». «Он требовал соблюдения ритма,— вспоминает ученица Шопена Штрейхер,— и ненавидел томные замедления, выводящие из строя rubato и преувеличенные ritardando».

Высшим критерием исполнительского мастерства для Шопена всегда оставалась п р о с т о т а. Та же Штрейхер рассказывает о своем разговоре с Шопеном: «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 спокойствии, 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».

Простоты, естественности исполнения Шопен добивался и от своих учеников, о которых следует сказать несколько слов. Педагогическая работа Шопена не имела такого значения, как педагогическая деятельность Листа, воспитавшего целую плеяду знаменитых пианистов. Шопен начал давать уроки потому, что они оказались единственным возможным для него прочным заработком. Большинство его учеников, из состоятельных парижских семей, не смотрело на музыку как на профессию. Но из этого не следует, что у него учились лишь любители. Попасть в число его учеников было нелегко, он принимал их со строгим выбором; к занятиям Шопен относился с высоким чувством ответственности и требовал такого же отношения и от учеников.

Судя по всем имеющимся данным, Шопен был превосходным педагогом. Уделяя большое внимание технической работе, он добивался от учеников творческого и самостоятельного отношения к произведению, продуманного и одухотворенного исполнения.

Среди учеников Шопена нет прославленных пианистов. Талантливейший из его учеников — гениальный мальчик

[1] E. Ganche. Chopin. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1926.

Карл Фильч, венгерец по национальности. Лист сказал про него однажды: «Когда маленький начнет концертировать, мне придется закрыть лавочку». Концертировать Фильчу не пришлось — он умер в пятнадцатилетнем возрасте. Из других учеников надо назвать А. Гутмана, рано отказавшегося от концертной деятельности, Ж. Матиаса, известного профессора парижской консерватории, Лисберга, профессора женевской консерватории, М. Чартрыйскую. Лучшей ученицей Шопена считается русская пианистка М. Ф. Калергис-Муханова (учившаяся также у Листа). Как и некоторые другие ученицы Шопена из аристократических семей, Калергис-Муханова публично выступала сравнительно редко. Тем не менее она пользовалась почетной известностью в музыкальных кругах, причем авторитетнейшие музыканты Европы считали ее одной из лучших в Европе исполнительниц Шопена.

Среди русских учеников Шопена можно назвать также В. Кологривову, в замужестве Рубио, Е. Чернышеву, которой посвящена прелюдия cis-moll op. 45, В. Ленца, Обрезкову, в замужестве Суццо, которой Шопен посвятил одно из гениальнейших своих творений — Фантазию f-moll.

Касаясь общения Шопена с русскими музыкантами, нельзя пройти мимо его встреч с малолетними братьями Рубинштейнами. До самого последнего времени сведения об этих встречах ограничивались немногими строками в воспоминаниях Антона Рубинштейна («Автобиография» и курс лекций по истории фортепианной музыки, записанный Кюи).

«Целый год оставался я в Париже. Давал я несколько раз концерты, обыкновенно в залах той или другой знаменитейшей фортепианной фабрики, например, у Эрара и других. На одном из таких концертов присутствовали Лист, Шопен, Леопольд фон-Майер и другие музыкальные знаменитости. Концерт этот был дан в 1841 году, в конце года, при большом стечении публики» («Автобиография»).

«Мне было 11 лет, когда в 1841 году я был представлен Шопену. Он сыграл мне тогда этот Impromptu (речь идет об экспромте Fis-dur op. 36.—*А. С.*) в рукописи 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» (курс лекций).

В настоящее время изысканиями М. Э. Гольдштейна установлено, что помимо этой встречи Шопен встречался с обоими братьями Рубинштейнами во время их поездки за границу вместе с матерью К. Х. Рубинштейн в 1844 г.

М. Э. Гольдштейн выяснил также, что Шопен переписывался с К. Х. Рубинштейн. В 1841 году, в связи с той встречей, о которой упоминает А. Г. Рубинштейн, Шопен написал К. Х. Рубинштейн (жившей тогда в Москве), что на него большое впечатление произвела игра ее сына. Ввместе с тем Шопен находил, что развитие А. Рубинштейна идет по не вполне правильному пути; что ему вредят многочисленные концертные выступления. Насколько прав был Шопен, видно из слов самого А. Г. Рубинштейна: «Год пребывания в Париже пролетел для меня как миг и для развития моего не принес мне решительно ничего» («Автобиография»). Свои соображения Шопен высказал сначала Виллуану (учитель Антона Рубинштейна, сопровождавший его в концертной поездке); но тот, увлеченный концертными успехами своего ученика, не проявил желания последовать совету Шопена. Тогда Шопен «счел своим долгом» обратиться с тем же советом к матери малолетнего пианиста. К. Х. Рубинштейн поняла всю основательность соображений Шопена: в следующую заграничную поездку она отправилась — уже с обоими братьями — 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 «прелестными детьми» К. Х. Рубинштейн. Во втором—дает краткий отзыв об обоих братьях, выражая свое восхищение пианистическим дарованием Николая и композиторским талантом Антона. Шопен заканчивает письмо советом, обращенным к «двум славным русским мальчикам»: помнить, что детство проходит быстро и что к зрелому артисту предъявляются совершенно иные требования, чем

к ребенку. Другими словами, это был совет—упорно, с пониманием высокой ответственности артиста, трудиться над развитием своего дара. Таким образом, мы знаем теперь, что первые шаги великих русских пианистов встретили самое сочувственное и заботливое внимание гениального польского музыканта.

Мягкой и нежной поэзией, оставившей столь сильное впечатление у тех, кто слышал Шопена, не ограничивается диапазон его исполнительского искусства: Шопен-пианист умел раскрывать и трагические образы. «Иной раз из-под пальцев Шопена,— пишет Лист,— изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего байроновского Джакопо Фоскари, его отчаяние, когда он, умирая из любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с Venezia la bella».

Создавший в своих произведениях гениальные героические образы, Шопен умел воплощать их на своем инструменте. «Он бывал полон мощи»,— говорит ученик Шопена Матиас. Однако это были редкие и краткие моменты, которые длились, по словам того же Матиаса, «не больше, чем вспышка молнии». Нам сейчас трудно судить, почему Шопен, непревзойденный интерпретатор своих лирических произведений, не стал таким же истолкователем созданных им героических образов. Возможно, что прав Лист, сказавший о Шопене: «У него было пламенное воображение, его чувства достигали неистовой силы, — а физическая его организация была слаба и болезненна».

Так или иначе, Шопен не оставил традиций исполнения своих произведений с героико-трагическими образами. Видимо, он и играл их редко, главным образом, в узком кругу близких людей. Художественную мощь этих произведений и прежде всего b-moll'ной сонаты во всей полноте раскрыл лишь великий русский пианист Антон Рубинштейн. Им созданы традиции исполнения этого гениальнейшего творения Шопена. Вслед за Рубинштейном сонату Шопена включили в свой репертуар пианисты всего мира.

В истолковании А. Рубинштейна b-moll'ная соната производила впечатление возвышенной трагедии, развернутой в фресковых масштабах, в могучих порывах, с титаническим пафосом, но и с контрастнейшими моментами лирики; все кантиленные эпизоды двух первых частей 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 пианистов всего мира; именно А. Рубинштейн нашел то истолкование марша, которое так убедительно раскрывает картинность шопеновской музыки: 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. Как в похоронном марше, так и в финале, картинность Рубинштейн насыщал глубоким психологическим содержанием. «Стасов рассказывал, — пишет Асафьев, — что рубинштейновское pianissimo при изумительном legato пронизывало здесь такой жутью... как образ забвения: «Понимаете; свежий могильный одинокий холм и над ним — вьюга».

Значение рубинштейновской интерпретации Шопена не исчерпывается гениальным раскрытием подлинного содержания b-moll'ной сонаты. Идя вразрез с установившимися уже в западноевропейском пианизме традициями несколько салонного истолкования Шопена, Антон Рубинштейн доказал, что у Шопена было и «пламенное воображение» и особенно «неистовая сила». «Рубинштейн был просто страшен в до-минорном этюде Шопена», — писал один из западноевропейских критиков после концерта Рубинштейна (речь идет о c-moll'ном этюде ор. 10). Рубинштейн был не менее «страшен» и в другом c-moll'ном этюде (ор. 25). Когда однажды Рубинштейн начал этот этюд, одна из посетительниц, концерта, не выдержавшая внезапного взрыва шопеновско-рубинштейновской ярости, в испуге воскликнула «Да он с ума сошел!» С грозной мощью Рубинштейн играл и полонез fis-moll.

«Это было изумительно, но не по-шопеновски»,— сказал один из западноевропейских слушателей, не привыкших к такой интерпретации Шопена.

Рубинштейновское истолкование Шопена положило начало русской традиции исполнения произведений великого славянского музыканта. Эта традиция, отнюдь не лишая шопеновскую музыку ее поэтичности, отнюдь не скрадывая нежность, прихотливую капризность шопеновских сочинений, 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, А. Зилоти, В. Тиманова. По могучему и трагическому тону интерпретации ближе всего, пожалуй, к А. Рубинштейну — Рахманинов, с его «стилем монументального Шопена» (определение Б. 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» [1] 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. И естественно, что изысканно чувствительный шопеновский мелос в его пальцах, — извиняюсь за словообразование — «суровеет», становится более северо-восточно-равнинным, выходит из атмосферы парижского художественного интеллектуализма блестящих талантов эпохи Бальзака, Берлиоза, Жорж Санд, Листа, Мюссе, Россини и проч. и проч. в «пленэр» русского северно-песенного интонирования. Мелодия Шопена насыщается

[1] «Советская музыка», 1946, №1.

мужественно-эпическим колоритом и особого качества распевностью».

В той же статье Асафьев дает интереснейшие воспоминания об истолковании Шопена другими русскими композиторами-пианистами. Об игре Балакирева Асафьев говорит: «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».

Иные стороны шопеновской мысли раскрывал своей игрой другой музыкант, принадлежавший к младшему поколению новой русской школы, Ф. М. Блуменфельд.

«Проще всего, — говорит Асафьев, — описать игру Блуменфельда можно в одной фразе: играл так, как читал Мицкевича, и шопеновская музыка звучала в его пальцах, как стихи великого польского поэта, романтика в полном смысле, лирика неизбывной душевной силы. Блуменфельд, помнится, летом на Украине не расставался с томиком Мицкевича, и польский язык в его интонировании переливался в музыку — до сих пор слышу «Крымские сонеты». Когда за роялем Блуменфельд переходил к Шопену — начинался гипноз: действительность вокруг насыщалась эпохой Мицкевича и Шопена, вспыхивало сквозь музыку пламя Польши, великой славянской страны, с ее вековечным страданием и борьбой за право быть самой собою! В передаче Блуменфельда — Шопен насквозь и до конца, до мельчайших мигов его музыки и отразившейся в ней жизни его родины и его собственной личности — поляк, как и Мицкевич, поляк — неистовый романтик с пламенным сердцем, с чувствами, мятежно, трепетно-отзывчиво настроенными. То, что уже было, порой, в исполнении Балакирева — набатное в шопеновской музыке — в музицировании Блуменфельда, в роскоши фортепианных красок, свойственной его игре, становилось «поэмой о звонах», своего рода «музыкальными метаморфозами»... А параллельно — культ чувства, культ любви и женской лукавой ласки; возрождались пленительные видения польских девушек и женщин примечательной эпохи вокруг и около 30-го года прошлого века... Довлела славянская культура чувства и — что особенно

ценно—народная, сельская, поместная Польша, лирика ее природы, ее быта в песенности, ибо в пальцах Блуменфельда мелодии Шопена, прежде всего, насыщались песенным душевным строем, в них слышался родной мир и родная земля и боль за нее».

Не только в истолковании за инструментом русские музыканты проявили глубокое понимание шопеновского творчества. Русская мысль о музыке давно подметила мужественный тон искусства Шопена. Некоторые высказывания русских музыкантов о Шопене уже приводились. Напомним еще одно проницательное замечание Стасова. «Сущность характера Шопена есть истинное и полнейшее воплощение в наши дни бетховенского духа страстности, душевного страдания и лирической самоуглубленности».

Русские композиторы высоко ценили Шопена и видели в нем великого художника родственных творческих устремлений. Ясно сознавал свое родство с Шопеном Глинка. Характерный разговор с Глинкой приводит в своих воспоминаниях Серов. «Любуясь чудесною и столь драматическою красотой этой энгармонической модуляции (в одном из романсов Глинки.— *А. С.*), я выразил свое восхищение автору. «У Шопена тоже нередки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка», — заметил Михаил Иванович».

Творчество Шопена, как свое, родное, в нашей стране воспринималось с давних пор — и не только профессиональными музыкантами. Возвращаясь из ссылки летом 1857 года на волжском пароходе, Тарас Шевченко долгими часами слушал игру на скрипке пароходного буфетчика, из крепостных, Алексея Панфиловича 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-упоительная декорация! И вся эта прелесть, вся эта зримая немая гармония оглашается тихими задушевными звуками скрипки... Он говорит, что на пароходе нельзя держать хороший инструмент, но и из этого не-

хорошего он извлекает волшебные звуки, в особенности в мазурках Шопена. Я никогда не наслушаюсь этих общеславянских, сердечно-глубоко-унылых песен. Благодарю тебя, мой крепостной Паганини, благодарю тебя, мой случайный, мой благородный! Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный, глубокий стон миллионов крепостных душ».

Как много говорит эта лаконичная запись. Над просторами русской реки Волги крепостной русский скрипач играет творения польского гения; его игру слушает великий поэт украинского народа, и обоим эта музыка — одинаково близкая, родная... можно ли найти более убедительное доказательство глубочайшего демократизма и подлинно общеславянской народности искусства Шопена?!

Русские музыканты проявили свое внимание к Шопену в самых разнообразных формах. Балакирев был не только первоклассным и глубоким интерпретатором Шопена. Он принял самое активное участие в увековечении памяти Шопена в Польше. В «Русской музыкальной газете» в письме из Варшавы описывается торжественное открытие памятника Шопену:

«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 ель поместили пианино, и в память дивного вдохновения польского певца начался чудный импровизированный концерт, составленный из произведений Шопена. Славный наш шопенист par exellence Михайловский, затем Клечинский и, наконец, Балакирев исполнили целый ряд прелю-

дий, ноктюрнов, мазурок и т. д. 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... Деятельное 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 неизданный) 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-го октября 1894 г. от Варшавского Музыкального Общества». Так высоко оценила польская общественность внимание Балакирева к памяти Шопена.

К столетней годовщине со дня рождения Шопена (1910 г.) Балакирев сделал новую оркестровку e-moll'ного концерта; 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. Балакиревым написан также фортепианный экспромт на тему двух прелюдий Шопена (H-dur и es-moll). Аналогична сюите Балакирева «Шопениана» Глазунова, также составленная из оркестрованных сочинений Шопена. Памяти Шопена посвящена поэма Ляпунова «Желязова воля». Внимание к Шопену выразили в своем фортепианном творчестве Глинка (мазурка с ремаркой «в роде Шопена») и Чайковский (Tempo di mazurka. Un poco di Chopin. Op. 72 № 15). На тему Шопена (прелюдия c-moll) Рахманиновым написаны вариации. Памяти Шопена посвятил Римский-Корсаков свою оперу «Пан воевода». О создании этой оперы Римский-Корсаков рассказывает:

«Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня... Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное...»

В нашей великой стране, в Союзе советских социалистических республик, творчество Шопена, гениального славянского художника, давно завоевало широкую и горячую любовь и нашло верное понимание. Еще Луначарский, один из первых и выдающихся строителей советской культуры, говорил: «Шопен есть самое полное отрицание музыкального формализма». Не менее проницательны и другие мысли Луначарского о Шопене: «Шопен был не столько даже музыкантом, сколько поэтом-лириком в звуках. Он с негодованием говорил о музыке бессодержательной, не выражающей никаких душевных состояний. 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...»

Следуя традициям мастеров русской музыкальной классики, советские композиторы ввели в симфонический репертуар ряд произведений Шопена. Здесь должны быть упомянуты «Шопениана» Д. Рогаль-Левицкого и сюита Б. Лятошинского.

Советские пианисты, опираясь на традиции русской классической пианистической школы, противопоставляют свое толкование Шопена той салонно-вычурной или механически-виртуозной трактовке шопеновских произведений, которую так часто можно встретить на концертных эстрадах капиталистических стран. Передовая советская пианистическая культура выявляет самые благородные, самые высокие черты шопеновского искусства. В то же время советская пианистическая школа показывает шо-

пеновскую музыку в различных интерпретаторских аспектах, вскрывающих многообразие творчества Шопена. В исполнении К. Н. Игумнова Шопен представал вдохновенным и тончайшим поэтом. Незабываемо игумновское истолкование ноктюрнов, например G-dur'ного, пленявшее и мягкой колористичностью звучаний, и подлинной поэтичностью замысла. Глубоко впечатляли эмоциональные контрасты в F-dur'ной балладе. Es-moll'ный полонез казался в исполнении Игумнова целой симфонической картиной. А. Б. Гольденвейзер, сохраняя все лирическое обаяние шопеновской музыки, подчеркивает в ней черты мужественности. Л. Оборин, победитель первого шопеновского конкурса (1927 г.), своей гармонически-уравновешенной игрой демонстрирует в шопеновской музыке ту «солнечно-лучистую озаренность», о которой говорит Асафьев. Нельзя не восхищаться его интерпретацией баркароллы, некоторых этюдов и прелюдий, а также и ряда других пьес Шопена. Победитель третьего шопеновского конкурса (1937 г.) Я. Зак, не лишая музыку Шопена ее поэтического обаяния, подчеркивает классическую стройность, законченность музыкального воплощения, которые так характерны для его искусства. В игре В. Софроницкого, когда он исполняет Шопена, больше всего впечатляют создаваемые им сурово-трагические образы; в то же время Софроницкий, вероятно, лучший интерпретатор шопеновских мазурок. Слушая Э. Гилельса — например, его исполнение As-dur'ного полонеза,—всегда ощущаешь величественность замыслов и мужественный дух Шопена. Игра Г. Г. Нейгауза захватывает романтической пылкостью, порывистой страстностью (например, в скерцо b-moll), и в то же время в игре Нейгауза всегда ощущается гордый дух мужественности и руководящая воля высокого интеллекта. Точно так же и ученик Нейгауза С. Рихтер раскрывает в своей интерпретации и вдохновенную поэтичность, и интеллектуализм музыки Шопена. Можно было бы вспомнить и еще нескольких советских пианистов. Каждый из них понимает 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. Государственная филармония в Москве не раз уже организовывала концертные циклы из произведений Шопена. Творчеству Шопена посвящаются исследования советских музыковедов (в числе их — несколько работ замечательного музыкального мыслителя Б. В. Асафьева). Во всем этом сказывается горячая любовь к гениальному польскому музыканту, к одному из величайших мастеров родного нам славянского искусства.

Творчество Шопена оказало значительное воздействие на музыкальное искусство XIX и XX столетий. Естественно, что на творческое наследие Шопена опиралась в первую очередь польская музыкальная культура. Реалистические национальные традиции музыки Шопена сказались в творчестве ряда прогрессивных польских композиторов. Влияние Шопена легко прослеживается в операх и романсах Монюшко, в нескольких симфонических произведениях З. Носковского, автора оркестровой фантазии «Из жизни», на тему A-dur'ной прелюдии Шопена (свое глубокое внимание к Шопену Носковский выразил и в другой форме: им написана книга о творчестве величайшего польского музыканта). Влияние Шопена испытал и М. Карлович, автор ряда симфонических сочинений. Традиции Шопена ясно сказываются и в ранних произведениях К. Шимановского — особенно в фортепианных прелюдиях, мазурках и вариациях на польскую тему.

С начала XX столетия большинство польских композиторов, особенно младших поколений, подпало под влияние модернистических тенденций и отошло от шопеновских традиций. Новая, демократическая Польша, строя свою музыкальную культуру в борьбе с модернистическими наслоениями, опирается в первую очередь на реалистические традиции демократического искусства величайшего польского музыканта — Фридерика Шопена, творчество которого стало достоянием всего прогрессивного человечества.

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК СОЧИНЕНИЙ ШОПЕНА [1]

Полонез g-moll	—	1817	1817
Военный марш	—	1817	1930
Полонез B-dur	—	1817	1937
Полонез As-dur	—	1821	1902
Полонез gis-moll	—	1822	1864
Мазурка G-dur	—	1824	—
Мазурка a-moll	op. 17, № 4	1825	1834
Рондо c-moll	op. 1	1825	1825
Мазурка C-dur	—	1825	1902
Мазурка B-dur	—	1825	1902
Полонез b-moll («Adieu»)	—	1826	—
Вариации на тему «Швейцарский мальчик»	—	1826	1855
Ряд экоссезов (три из них опубликованы в посмертн. соч.)	op. 72	1826	1855
Вариации F-dur (фортепианный дуэт)	—	1826	—
Вальс C-dur	—	1826	—
Rondeau à la mazur	op. 5	1826	1828
Andante dolente		1827	—
Мазурка a-moll	op. 68, № 2	1827	1855
Ноктюрн c-moll		1827	1938
Соната c-moll	op. 4	1827	1851
Полонез d-moll	op. 71, № 1	1827	1855
Ноктюрн e-moll	op. 72	1827	1855
Вальсы As-dur и Es-dur		1827	1902
Вариации на тему из «Дон-Жуана» для ф-п. с орк.	op.2	1827	1830

[1] Все сочинения, относительно которых в данном списке не указано, для какого состава они предназначены, написаны для фортепиано. Первая дата указывает год сочинения, вторая — год издания данного произведения.

Рондо C-dur для двух ф-п. (первоначально для одного ф-п.)	op. 73	1828	1855
Фантазия на польские темы для ф-п. с орк.	op .13	1828	1834
Rondo à la Krakowiak, для ф-п. с орк.	op. 14	1828	1834
Трио g-moll для ф-п., скрипки и виолончели	op. 8	1828—1829	1833
Воспоминание о Паганини		1829	1881
Полонез Ges-dur		1829	1872
Похоронный марш c-moll	op. 72	1829	1855
Песни для гол. с ф-п. Желание. Где любит	op. 74	1829	1855
Полонез f-mo'l	op. 71, № 3	1829	1855
Концерт f-moll для ф-п. с орк.	op. 21	1829	1836
Вальс Des-dur	op. 70, № 3	1829	1855
Интродукция и полонез для виолончели с ф-п.	op. 3	1829—1830	1833
12 больших этюдов	op. 10	1829—1831	1833
Мазурка D-dur (перераб. в 1832 г.)	—	1829	1902
Вальс E-dur	—	1829	—
Вальс h-moll	op. 69,№ 2	1829	1855
Мазурка F-dur	op. 68, № 3	1829	1855
Мазурка C-dur	op. 68, № 1	1829	1855
Ноктюрн cis-moll		до 1830	1899
Вальс e-moll		1830	1868
Концерт e-moll	op. 11	1830	1833
Lento con gran espression		1830	1875
4 мазурки	op. 6	1830—1831	1832
5 мазурок	op. 7	1830—1831	1832
Песни для гол. с ф-п. Прочь с моих глаз, Воин, Застольная	op. 74	1830	1855
Песня для гол. с ф-п. Чаровница		1830	1912
3 ноктюрна b-moll, Es-dur, H-dur	op. 9	1830—1831	1833
Ноктюрны F-dur и Fis-dur	op. 15, № 1 и № 2	1830—1831	1834
Большой полонез Es-dur для ф-п. с орк.	op. 22	1830—1831	1836
Большой блестящий вальс Es-dur	op. 18	1831	1834
Песни для гол. с ф-п. Мутная река, Жених, Литовская песня, Посол.	op. 74	1831	1855
Вальс a-moll	op. 34,№ 2	1831	1838
Скерцо h-moll	op. 20	1831—1832	1835
Баллада g-moll	op. 23	1831—1835	1836
12 этюдов (№№ 1, 2—1836; № 11—1834; № 7—1836, № 12—1831)	op. 25	1832—1836	1837
4 мазурки (a-moll, соч. в 1825 г.)	op. 17	1832—1833	1834
Рондо Es-dur	op. 16	1832	1834

Большой дуэт для ф-п. и в-чели на темы из «Роберта-Дьявола»		1832	1833
Ноктюрн g-moll	op. 15, № 3	1833	1834
Блестящие вариации на рондо из «Людовика» Герольда			
Болеро C-dur	op. 12	1833	1833
4 мазурки	op. 19	1833	1834
Мазурка As-dur	op. 24	1834—1835	1835
2 ноктюрна cis-moll и Des-dur	—	1834	1930
2 полонеза cis-moll и es-moll	op. 27	1834—1835	1836
Прелюдия As-dur	op. 26	1834—1835	1836
Фантазия-экспромт		1834	1918
Andante spianato	—	1834	1855
Вальс Ges-dur	op. 22	1834	1836
Мазурки G-dur и C-dur	op. 70, № 1	1835	1855
Похоронный марш из сонаты b-moll	op. 67, №№ 1 и 3	1835	1855
Вальс As-dur	op. 35	1835	1840
Вальс As-dur	op. 34, № 1	1835	1838
24 прелюдии (a-moll и d-moll — в 1831 г.)	op. 69, № 1	1835	1855
Песня для гол. с ф-п. Падают листья	op. 28	1836—1839	1839
Баллада F-dur	op. 74	1836	1855
4 мазурки	op. 38	1836—1839	1840
Песня для гол. с ф-п. Перстень	op. 30	1836—1837	1837
2 ноктюрна H-dur и As-dur	op. 74	1836 (1841)	1855
Экспромт As-dur	op. 32	1836—1837	1837
Скерцо b-moll	op. 29	1837	1837
Песня для гол. с ф-п. Моя милая	op. 31	1837	1837
Hexameron (Коллективные вариации; одна из них принадлежит Шопену).	op. 74	1837	1855
4 мазурки	—	1837	1841
Вальс F-dur	op. 33	1837—1838	1838
Ноктюрн g-moll	op. 34, № 3	1838	1838
Песня для гол. с ф-п. Весна	op. 37, № 1	1838	1838
Полонез A-dur	op.74	1838	1855
Мазурка e-moll	op. 40, № 1	1838	1840
Полонез c-moll	op. 41, № 2	1838	1840
Скерцо cis-moll	op. 40, № 2	1838—1839	1840
1-я часть, скерцо и финал из сонаты b-moll	op. 39	1839	1840
Мазурки cis-moll, H-dur и As-dur,	op. 35	1839	1840
Ноктюрн G-dur	op. 41 №№ 1,3, 4	1839	1840
Экспромт Fis-dur	op. 37, № 2	1839	1840
3 новых этюда	op. 36	1839	1840
Вальс As-dur		1839	1840
Полонез fis-moll	op. 42	1840	1840
	op. 44	1840—1841	1841

Концертное аллегро (первоначально первая часть фортепианного концерта, соч. в 1832 г.)	op. 46	1840—1841	1841
Фантазия f-moll	op. 49	1840—1841	1841
Баллада As-dur	op. 47	1840—1841	1841
Мазурка a-moll		1841	1841
Тарантелла	op. 43	1841	1841
2 ноктюрна, c-moll и fis-moll	op. 48	1841	1841
Прелюдия cis-moll	op. 45	1841	1841
Песня для гол. с ф-п. Видный парень	op. 74	1841	1855
Три мазурки	op. 50	1841	1842
Экспромт Ges-dur	op. 51	1842	1843
Баллада f-moll	op. 52	1842	1843
Полонез As-dur	op. 53	1842	1843
Скерцо E-dur	op. 54	1842	1843
Листок из альбома (А. Шереметевой)	—	1843	1899
Вальс f-moll	op. 70, № 2	1843	1855
2 ноктюрна f-moll и Es-dur	op. 55	1843	1844
3 мазурки	op. 56	1843	1844
Колыбельная	op. 57	1843	1845
Соната h-moll	op. 58	1845	1845
Песни для гол. с ф-п. Двойная кончина, Нет того, что нужно.	op. 74	1845	1855
3 мазурки	op. 59	1845	1846
Баркаролла	op. 60	1845—1846	1846
Полонез-фантазия	op. 61	1845—1846	1846
Соната для ф-п. и в-чели	op. 65	1845—1846	1847
2 ноктюрна H-dur и E-dur	op. 62	1846	1846
3 мазурки	op. 63	1846	1847
3 вальса	op. 64	1846—1847	1847
Мазурка a-moll	op. 67, № 4	1846	1855
Песня для гол. с ф-п. Мелодия	op. 74	1847	1855
Мазурка g-moll	op. 67, № 2	1849	1855
Мазурка f-moll	op. 68, № 4	1849	1855

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

Редактор А. Гаямов
Техн. редактор Е. Уварова
Художник И. Тимофеев

Подписано в печать 1/XI 1949 г.
А 13702. Печ. л. 8¾+вклейка Уч.-изд. листов 7,55 Зн. в печ. л. 34 400.
Ф. б. 84×108/32. Тир. 10 000 экз.
Зак. 1622.

Типо-литография Музгиза. Москва, Щипок, 18.

№ 20450

Цена 6 р.

55 -

Ц. 6 р.

475
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

А. СОЛОВЦОВ

ШОПЕН

Жи

твор

музги

