



Отзвуки

Шопена в русской культуре

В
СТИХИ Е Я Внес дыханье роз,
дыханье мёты,
дуга, осоку, сенокос,
грозы раскаты.

ТАК НЕКОГДА ШОПЕН вложил
живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
в свои этюды.

ДОСТИГНУТОГО торжества
игра и мука —
натянутая тетива
тутого лука

БОРИС ПАСТЕРНАК

Сборник статей

**Отзвуки Шопена в
русской культуре**

«Индрик»

2012

Сборник статей

Отзвуки Шопена в русской культуре / Сборник статей —
«Индрик», 2012

Сборник составлен по материалам международной научной конференции «Отзвуки Шопена в русской культуре», проведенной Институтом славяноведения РАН совместно с Польским культурным центром в Москве в октябре 2010 г. и приуроченной к двухсотлетию со дня рождения композитора. Его авторы – ученые из научных центров России, Польши, Белоруссии. В центре внимания авторов статей широкий круг проблем, связанных с различными аспектами восприятия музыки Фридерика Шопена в России и его влияния на русскую культуру XIX–XXI вв. Это и воздействие Шопена на русских композиторов, и отражение его творчества в художественной литературе, и история российского шопеноведения, и значение великого польского композитора для русско-польских культурных взаимосвязей.

УДК 930.85

Содержание

Предисловие	7
Шопен в России и в мире	10
И. Понятовская (Варшава). Отзвук музыки Шопена в культуре Европы и стран других континентов. Краткий обзор проблематики	10
Г. Вишневецкий (Варшава). О Шопене в России	19
Шопен в контексте русской музыки и музыкальной критики	27
К. В. Зенкин (Москва). Следы Шопена в русской музыкальной культуре XIX–XX вв.	27
И. И. Никольская (Москва). В. В. Стасов о Шопене	33
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Отзвуки Шопена в русской культуре

Издание осуществлено при финансовой поддержке Польского культурного центра в Москве

Редколлегия:

доктор искусствоведения *К. В. Зенкин*, кандидат исторических наук *Н. М. Филатова*
(ответственный редактор), доктор филологических наук *В. А. Хорев*

Рецензенты:

доктор филологических наук *И. Е. Адельгейм*, кандидат искусствоведения
Ф. М. Софронов

© Текст, Коллектив авторов, 2012

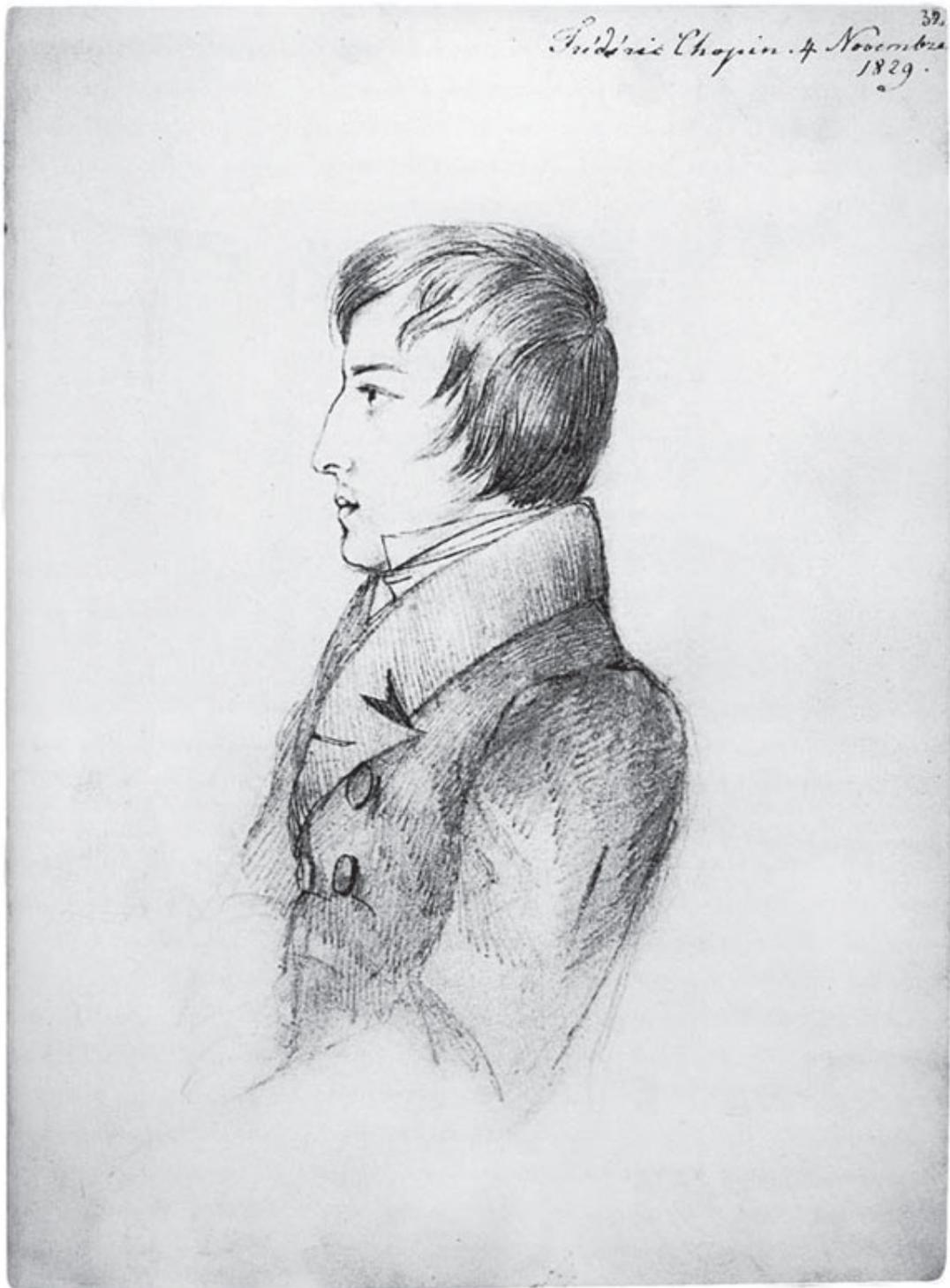
© Оформление, Издательство «Индрик», 2012

*В стихи б я внес дыханье роз,
Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.*

*Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, роцц, могил
В свои этюды.*

*Достигнутого торжества
Игра и мука —
Натянутая тетива
Тугого лука*

Борис Пастернак



Предисловие

1 марта (по другим данным 22 февраля) 2010 г. исполнилось 200 лет со дня рождения великого польского композитора Фридерика Шопена. 2010 год был объявлен ЮНЕСКО и Польским сеймом годом Шопена.

Эта юбилейная дата отмечалась во всем мире. Особенно широко ее праздновали на родине композитора – в Польше. О том, насколько памятным оказался этот юбилей и всеохватывающим его празднование, свидетельствует один печальный факт. Казалось бы, юриспруденция далека от музыки. Но мартовский 2010 г. номер журнала польской адвокатуры «Палестра» вышел со статьями, посвященными шопеновской тематике, в том числе юридическим перипетиям наследства композитора, и диском, на котором музыку Шопена исполняет выдающийся пианист и государственный деятель Польши Игнаций Падеревский. Я упоминаю об этом лишь потому, что мой телефонный разговор с главным редактором журнала «Палестра», известным польским адвокатом Станиславом Микке, о шопеновском номере состоялся 9 апреля 2010 г., а на другой день Станислав погиб в катастрофе президентского самолета. Последние его старания были посвящены журналу с профилем Шопена на обложке...¹

26–27 октября 2010 г. в Москве в Институте славяноведения Российской Академии наук, имеющем давние традиции в области изучения польской культуры, состоялась конференция «Отзвуки Шопена в русской культуре». В ней приняли участие не только специалисты Института, но и ученые из России, Польши, Белоруссии, представляющие различные научные центры – в том числе Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского, Государственный Институт искусствознания, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, Российский государственный университет им. И. Канта в Калининграде, а также Национальный институт Фридерика Шопена в Варшаве и Гродненский государственный университет им. Я. Купалы.

Тему конференции определила не только памятная дата. Шопеноведение и ранее не было чуждо Институту славяноведения, в котором долгие годы трудился известный российский исследователь жизни и творчества Шопена И. Ф. Бэлза. Кроме того, коллектив полонистов Института под руководством В. А. Хорева последние годы успешно занимается проектом «Россия – Польша: взаимное видение в литературе и культуре». Результатом работы стали сборники статей: «Поляки и русские в глазах друг друга» (2000); «Россия – Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре» (2002); «Миф Европы в литературе и культуре России и Польши» (2004); «Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура» (2006); «Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре» (2007); «Творчество Болеслава Пруса и его связи с русской культурой» (2008); «Русская культура в польском сознании» (2009); «Юлиуш Словацкий и Россия» (2011).

В этих трудах авторы стараются отойти от некогда традиционного фактографического изучения культурных взаимосвязей двух народов. В фокусе их внимания – представления народов друг о друге: то, из чего складывается образ «польскости» в России и, напротив, основные черты образа России и русских в польской культуре.

Данный сборник, в основу которого легли материалы прошедшей конференции, стал продолжением этой серии. Действительно, кто как не Шопен является для большинства россиян символом польской культуры. Наряду с выдающимися представителями польской литературы – А. Мицкевичем, Ю. Словацким, Б. Прусом, В. Гомбровичем (а может быть, в большей степени, чем они, ибо язык музыки универсален), он, чье сердце после смерти было привезено в Варшаву и похоронено в костеле Св. Креста, лучше всего представляет и выражает национальный дух Польши в восприятии всего мира.

Взаимосвязи творчества Шопена с русской культурой – тема многогранная². Немаловажную роль здесь играет биографический аспект. Ведь юность Шопена, проведенная в Царстве Польском, соединенном с Российской империей, но обладавшем собственной конституцией, пришлась на период, когда в Варшаве присутствие русских было достаточно заметным, и даже проводилась негласная политика русско-польского сближения. Юному гению приходилось играть и в салоне главнокомандующего польской армией великого князя Константина Павловича, и самому Александру I – на сконструированном в 1819 г. инструменте эоломелодикон. За игру на эоломелодиконе император пожаловал Шопену бриллиантовый перстень. В своих письмах Шопен с благодарностью упоминал русского генерала П. Н. Дьякова, как-то раз одолжившего ему для концерта свой рояль, а также вспоминал адъютанта великого князя С. Д. Безобразова, певшего дуэтом с Констанцией Гладковской, первым серьезным увлечением Шопена.

Не забудем и о том, что Шопен до последних своих дней формально оставался российским подданным: после его смерти в его квартире в Париже ждали прихода русского консула, который мог прийти просматривать бумаги³. Взаимоотношения Польши и России – центральная польская политическая проблема того времени – осмысливались как самим Шопеном – автором горьких строк в адрес русских после подавления восстания 1830–1831 гг., так и биографами композитора и создателями художественных произведений о нем.

Характерно, что в фильме польского режиссера Ежи Антчача «Шопен. Жажда любви» (2001) Россия в жизни великого композитора ассоциируется лишь с солдатами, терзающими его фортепьяно в родительском доме, да с деспотичным и грубым цесаревичем Константином, которому он принужден был играть.

Эти образы исторически реальны, но они не могут, однако, заслонить собой главного – глубокого, многостороннего воздействия творчества Шопена на русскую культуру. Недаром в течение многих лет в мире считалось образцовым выпшедшее в России в издательстве П. Юргенсона в конце XIX в. шеститомное собрание его произведений. Недаром именно русский композитор М. Балакирев приложил усилия к тому, чтобы увековечить память Шопена в Польше: по его инициативе в Желязовой Воле в 1894 г. был открыт обелиск. Показательными являются и успехи российского шопеноведения в XX в. – как музыковедческого, так и биографического.

Авторы сборника сосредоточились на разных аспектах восприятия музыки и фигуры Шопена в России. Центральной темой, конечно же, остается мир русской музыкальной культуры – воздействие Шопена на творчество русских композиторов и восприятие его русской музыкальной критикой. Немалое внимание, однако, уделено также взаимодействию музыки и литературы – тому, как личность и творчество великого композитора отразились в произведениях русских и польских, но знакомых русской аудитории по переводам, писателей. В фокусе исследования многих авторов находится взаимодействие культурных эпох – они рассматривают присутствие Шопена в музыке, литературе, эстетических концепциях второй половины XIX–XX в. Нашла отражение в сборнике и тема истории изучения Шопена в России; авторы статей обратились также к символическому значению Шопена для русско-польских (советско-польских) музыкальных связей и роли его произведений в становлении современных исполнителей.

О том, что Фридерик Шопен оставался и остается источником вдохновения для множества деятелей российской культуры, говорят все новые и новые факты. В еще только публикующихся в настоящее время тайных дневниках М. М. Пришвина есть запись: «Сегодня у нас по радио играли ноктюрны Шопена... То был, конечно, ветерок, и листики тополя танцевали в воздухе. Но, слушая Шопена, я забыл о ветре, и мне казалось, будто невидимыми пальцами невидимо сам Шопен играет на листиках тополя. А когда радио кончилось, я все

глядел на движение листиков и по-прежнему слышал Шопена»⁴. Творчество Шопена находит отражение в современной академической музыке: достаточно упомянуть хотя бы вариации на тему Шопена Р. Щедрина. Своеобразно присутствует польский романтик и в современной российской поп-культуре, чему примером является песня популярной ныне певицы Е. Ваенги «Шопен», а также в бардовской песне (В. Оксиковский). Примеры можно множить и множить. Коллектив авторов и редколлегия сборника надеется, что книга, не претендуя на полноту охвата проблемы «Шопен и Россия», наметит основные ее очертания.

Н. М. Филатова

Примечания

1 Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej. 2010. № 3.

2 Документально эта тема лучше всего представлена в антологии, составленной Г. Вишневым и выдержавшей уже два издания: Chopin w kulturze rosyjskiej. Antologia / Wybrał, przełożył i opracował G. Wiśniewski. Warszawa, 2000; Фридерик Шопен глазами россиян. Антология // Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia (двухязычное издание). Составление, перевод, примечания и вступительное слово Гжегожа Вишневого (Варшава, 2010). В нее вошли высказывания о Шопене деятелей русской культуры – композиторов и писателей, музыкальных критиков и пианистов, начиная с 30-х гг. XIX в. и кончая нашим временем.

3 *Шопен Ф. Письма*. Т. 2. Изд. 3. М., 1984. С. 312.

4 Дом-музей М. М. Пришвина в Дунине. Государственный Литературный музей, 2009.

Шопен в России и в мире

И. Понятовская (Варшава). Отзвук музыки Шопена в культуре Европы и стран других континентов. Краткий обзор проблематики

Сокровенные переживания Шопена поначалу были знакомы лишь роялю, но постепенно они стали известны избранному кругу поклонников игры и стиля композитора. По прошествии двухсот лет искусство Шопена стало достоянием всего мира, а записи с исполнением его музыки побывали на космической станции. Как писал Рышард Пшибыльский в своей книге «Тень ласточки. Эссе о мыслях Шопена», Шопен стремился «подавить кошмар существования иррациональной мудростью мелодии и гармонии»¹. «Мудрость» эта звучала в космосе, откуда астронавты могут наблюдать земной шар, ощущая, возможно, не только огромное расстояние, но и глубокое чувство тоски по тому богатству духа, которое излучает земля. Вселенная полна звуков, особенно если принять во внимание так называемую теорию струны – гипотезу физиков, которые утверждают, что космос состоит из вибрирующих волокон (а значит, звуков). Каким же образом музыка Шопена становится частью «гармонии сфер»? Вернемся, однако, к нашей планете и к истории.

С точки зрения современного восприятия Шопена и его творчества трудно себе представить, что при жизни отношение к Шопену было не только восторженным, но иногда и весьма критическим. Необходимо поэтому представить хотя бы краткое описание того, как росла слава в некоторых европейских странах в XIX в., какое широкое распространение получили исследования, посвященные его биографии и музыке, в XX и в первом десятилетии нынешнего столетия и как культ Шопена распространился во всем мире.

Начнем с того, что в **Польше** на протяжении XIX века сложились три характерных направления в восприятии Шопена: 1. Шопен в народном стиле; 2. Шопен как герой польскости и романтизма; 3. Шопен в исследовательской позитивистской перспективе².

Первое направление характеризовалось написанием к музыке Шопена и прежде всего к его мазуркам, поэзии, стилизованной под народную, содержавшей картинку народного быта, которые хорошо сочетались с некоторыми его произведениями. Возникало желание приблизить музыку Шопена к народному первоисточнику. Корнелий Уейский, создавая свои поэтические картинки из народной жизни с такими названиями как «Трещотка» (*Terkotka*), «Влюбленная» (*Zakochana*), «Страшная ночь» (*Noc straszna*), объединил их затем в сборнике «Перевод (!) Шопена». А Юзеф Семп даже сочинил стихотворение «Мазовецкая девушка» (*Dziewczyna mazowiecka*), используя диалект Мазовии, к Мазурке В-dur, соч. 17, № 1. «Страшная ночь» – это сценка в корчме. Девушка не может пережить, что ее парень танцует с другой, и решает его убить, а потом поет:

Niechże kat przychodzi zaraz,	Пусть приходит страшный кат,
niech mi ręce wiąże,	пусть мне руки свяжет,
lecz niech dwie nie kocha naraz,	только сразу двух любить
czy to chłop czy książę	ему он не прикажет

А вот «Трещотка» – это уже юмористическая картинка:

Bieda-ż moja z tą ciotką,
Przezwała mnie terkotką,
Jeszcze mi zawiąże świat.
A mam już piętnaście lat.
Taka plotka z poddasza.
Kawalerów odstrasza,
A kawaler śliska rzecz;
Zagładnie i pójdzie precz.

Ох, беда мне с этой теткой:
Прозвала меня трещоткой,
Хочет мне закрыть весь свет,
А мне уже пятнадцать лет.
Сплетни всюду распускает —
Кавалеров распугает,
А кавалер вещь скользкая,
Оглянуться не успеешь — и одна
осталась я.

Затем она просит кукушку, чтобы та ей накуковала скорую свадьбу. Однако тогда уже говорили, что Шопен переделал свою веселую мазовецкую мазурку в меланхолическую песню, и в эмиграции Л. Набеляк опубликовал в прессе следующее: «мазурка *mélancolique!* Ведь это то же самое, что похоронная свадьба. Жаль нам этой мазурки. Благодаря Шопену на всем земном шаре ее распяли»³.

Второе направление нашло широкое отражение в литературе о Шопене, в той символической трактовке Шопена не только как гения музыки, но и как четвертого поэта-пророка Польши наряду с Мицкевичем, Словацким и Красиньским. Личность Шопена олицетворяла собою величие Польши, ее борьбу за свободу. Такое представление о нем давал С. Тарновский, в частности, в произведении «Шопен и Гроттгер. Два исследования» (1892). Апофеозом изображения Шопена как символа польскости, как героя непобедимого национального духа стало торжественное празднование 100-летней годовщины со дня рождения композитора в 1910 г. и прежде всего известная «Речь», произнесенная И. Я. Падеревским⁴.

Позитивистские исследования впервые появились в 70-е гг. XIX в. Тогда были опубликованы первая польская монография о Шопене, автором которой был М. А. Шульц⁵, первое эссе об исполнении произведений Шопена, написанное Я. Клечиньским⁶, затем биография и сборники писем Шопена, опубликованные М. Карасовским в 80-х гг.⁷. И наконец уже в конце первого десятилетия XX в. вышла первая крупная монография о нем Ф. Хёзика⁸. На рубеже XIX и XX вв. появилась целая плеяда прекрасных пианистов-шопенистов, таких как Р. Кочальский, М. Розенталь, Ю. Гофман, И. Я. Падеревский и Артур Рубинштейн. В межвоенный период были начаты музыковедческие исследования, посвященные мелодике и гармонии в произведениях Шопена, было издано собрание сочинений композитора, а после Второй мировой войны наступил подлинный расцвет шопеноведения, ознаменованный уже тремя всемирными конгрессами, проходившими в 1960, 1999 и 2010 гг., а также многими конференциями и изданиями монографических исследований, факсимильных шопеновских автографов, альбомов, равно как и прошедшими за этот период тринадцатью шопеновскими конкурсами (до войны состоялось три конкурса) и шопеновскими фестивалями в Душниках (начиная с 1946 г.). Они принесли огромный успех польскому пианизму, среди лауреатов первой премии конкурсов были Х. Черны-Стефаньска (1949), А. Харасевич (1955), К. Цимерман (1975) и Р. Блехач (2005). Источниковедческая база, свидетельствующая о жизни и творчестве Шопена в самых разных исторических и методологических контекстах, на данный момент существенно расширилась, особенно после создания в 2001 г. Национального института Фридерика Шопена, который формирует основные направления науки о Шопене и

интерпретации его музыки в международном масштабе (фестиваль «Шопен и его Европа», записи исполнений на современных инструментах и инструментах эпохи композитора).

В **России**, где особенно высоко ценится национальный характер творчества Шопена, его роль для польской музыкальной культуры приравнивается по значению к роли М. И. Глинки для русской музыки. Шопен здесь воспринимается прежде всего как величайший представитель музыки славянской. Одним из виднейших популяризаторов творчества композитора стал Антон Рубинштейн, воспевавший его и как писателя и как интерпретатор его музыки, выступавший во многих странах. Его исполнение Сонаты b-moll побудило многих великих исполнителей включать ее в свой репертуар⁹. До этого чаще всего исполнялся только «Траурный марш». Выдающимися интерпретаторами музыки Шопена были также Сергей Рахманинов, Анна Есипова, затем Константин Игумнов, Лев Оборин, а после Второй мировой войны – Генрих Нейгауз, Эмиль Гилельс, Владимир Софроницкий, Святослав Рихтер, и впоследствии лауреаты первой премии Международных конкурсов им. Шопена – Белла Давидович (разделившая ее в 1949 г. с Халиной Черны-Стефаньской), Станислав Бунин (1985), Юлианна Авдеева (2010) и многие другие, в том числе Григорий Соколов, Николай Демиденко, Николай Луганский. В Томске шопеновский концерт состоялся уже в 1863 г. Сегодня российские пианисты молодого поколения с большим энтузиазмом берутся за исполнение произведений Шопена, а представители так называемой русской исполнительской школы преподают в различных музыкальных учебных заведениях мира. Великие писатели, как, например, Л. Н. Толстой, преклонялись перед талантом Шопена. И только в 20-е гг. прошлого столетия атмосферу почитания Шопена нарушила распространившаяся вульгарная социологическая концепция, объявлявшая Шопена и Чайковского носителями декадентской идеологии, хотя при этом многие также отмечали революционную силу музыки Шопена. А. В. Луначарский, придерживаясь, правда, марксистских взглядов, признавал, что Шопен является символом мировой культуры всех времен, и сравнивал его полонезы по значимости с шедеврами коллективного творчества, такими, как Библия, песни Гомера, Калевала, трагедии Эсхила, о чем, кстати, пишет Г. Вишневецкий¹⁰.

С **Веной** связано пребывание Шопена в Австрии в 1829 г., а также с ноября 1830 до середины 1831 г. Здесь состоялся его европейский дебют, а после выхода в свет Вариаций, соч. 2, как мы знаем, Шуман дал Шопену своеобразный пропуск в Европу – «Шляпы долой, господа, перед вами гений». И хотя второе пребывание Шопена в Вене не было столь же плодотворным, оно отмечено психологическим и творческим переломом, вызванным отчасти личными переживаниями в связи с Ноябрьским восстанием 1830 г., а также зревшей в нем готовностью к самостоятельной жизни и к собственному творческому самовыражению. Австриец Теодор Дёлер, один из крупнейших музыкантов эпохи романтизма, работавший в Италии и концертировавший по всей Европе, опирался в исполнении ноктюрнов на стиль игры Шопена. Впервые в 2010 г. австрийский пианист Ингольф Вундер завоевал звание лауреата шопеновского конкурса, разделив вторую премию с Л. Генюшасом.

Что касается **Германии**, то Шопен бывал здесь многократно. Здесь он поддерживал контакты с музыкальной средой и лично с Шуманом и Мендельсоном, играл в салонах, участвовал в официальном концерте в Мюнхене в августе 1831 г.¹¹. Популяризаторами музыки Шопена, которая здесь высоко ценилась, особенно благодаря отзывам Шумана, выступали Клара Шуман и Ханс фон Бюлов. Шуман утверждал, что Шопен олицетворяет собой великий дух поэтической эпохи, хотя сам он не до конца понимал музыкальные композиции Шопена. Он говорил, например, о Прелюдиях как о произведениях неясной формы, а в Сонате b-moll не видел циклической связности, рассматривая ее форму как некий каприз, и характеризовал финал как «издевательскую усмешку сфинкса»¹². Поначалу ярким оппонентом Шопена был берлинский критик Л. Рельштаб. После издания шопеновских Этюдов

соч. 10 он написал, что во время их исполнения рядом с исполнителем должен сидеть хирург, ибо есть опасность вывихнуть себе пальцы¹³. Благодаря музыкальным изданиям и монографическим исследованиям Шопен в Германии стал известен как один из величайших классиков прошлого, но, возможно, не достиг в сознании немцев высот Баха, Моцарта и Бетховена. Автор первой немецкой монографии о Шопене Й. Шухт помещал Шопена где-то на границе между Европой и Азией, особенно если говорить о ритме¹⁴.

Шопен находил прекрасное взаимопонимание с поэтом Г. Гейне и музыкантом Ф. Хиллером, которые понимали и прославляли поэтический характер его искусства. Сегодня его музыка в Германии воспринимается восторженно. Однако бывает, что она все еще рассматривается в рамках достаточно широкой категории так называемой салонной музыки, хотя это не значит, что в Германии не замечают интеллектуальной глубины музыкальной формы и содержания произведений Шопена.

Во **Франции** Шопен был воспринят в художественной среде как поэт фортепиано, поэт звука, для которого характерны такие средства выражения, как интимность, изящество, женственность. Неповторимая оригинальность Шопена создавала для критиков определенные трудности при характеристике его как композитора и исполнителя. Возможно поэтому Э. Легуве после концерта, данного Шопеном в Руане в 1838 г., на вопрос о том, кто лучший из пианистов – Лист или Тальберг, заявил, что ответ может быть только один – Шопен¹⁵.

Шопена превозносили музыкальная критика, художественная элита, аристократия. Известная фирма Плейеля предоставляла ему рояли, которые композитор высоко ценил. Но не все музыкальные жанры Шопена были поняты, многие его произведения не исполнялись. Даже Лист в своей первой монографии о Шопене (Париж, 1852) не смог до конца понять концепцию концертов композитора, а также его поздних произведений, особенно «Полонеза-фантазии», настроение которого он сравнивал с возбуждением после выпитого бокала кипрского вина¹⁶. Но в 1876 г. в письме Каролине Витгенштейн он раскаялся в своей ошибке и признал сияние Шопена на небосводе искусства.

Шопена высоко ценили поэты, писатели (М. Пруст, А. Жид) и музыканты. Это именно Клод Дебюсси вернул Шопену его место в музыкальном сознании французского общества после того, как спала волна увлечения вагнеризмом. В конце XX в. значительно возросло количество записей с исполнением музыки Шопена. Их стало больше, чем записей Равеля, Дебюсси, Листа, Шумана и того же Вагнера, но они составили лишь половину записей с исполнением музыки Баха, Моцарта, Бетховена. Следует напомнить, что французские пианисты с триумфом выступали в Конкурсе им. Шопена в 1985 г. (М. Лафоре и Ж.-М. Луисада), а в 2010 г. Ф. Дюмон завоевал V премию, Элен Тисман получила специальную награду. Многие исследования посвящаются окружению Шопена, представителям искусства того времени, отношениям между Шопеном и Жорж Санд¹⁷.

В **Италии** Рисорджименто, романтическое направление в культуре, имело прежде всего политико-патриотическое звучание. Там главенствовала опера, но развивалась и фортепианная музыка, представленная такими композиторами как Дж. Мартуччи, в произведениях которого (им написаны 2 концерта для фортепиано с оркестром) нашел отражение музыкальный язык Шопена, А. Фанна и особенно С. Голинелли, писавшим прелюдии, этюды, тарантеллы, баркаролы, а также А. Фумагалли (мазурки, ноктюрны, *Pensieri*) и многими другими. Следует назвать и Россини, который в своих «*Rêchés de vieillesse*», т. е. «грехах старости», не чужд был эмоциональной чувственности и интимности, присущих Шопену и Шуману. Упомянем и Ф. Бузони, автора этюдов, прелюдий, сонат и знаменитых вариаций и фуги на тему Прелюдии *c-moll* Шопена. Музыка Шопена исполняли такие пианисты, как Ф. Скамбати, популяризовали ее педагоги¹⁸. В 1960 г. Маурицио Поллини завоевал I премию на Конкурсе им. Шопена. В последнее время в пропаганде Шопена успехов добилась ита-

льянская фирма по производству роялей «Fazioli», конкурирующая со «Стейнвеем» и японскими фирмами.

В **Испании** впервые Лист исполнил одну мазурку Шопена в 1844 г. в своем сольном концерте, а позднее, благодаря развитию издательской деятельности, произведения Шопена вошли в репертуар испанских пианистов. Влияние Шопена широко распространилось на творчество композиторов второй половины XIX в., а затем и на так называемую испанскую школу – И. Альбениса, Э. Гранадоса, М. де Фалья и Ф. Момпу вплоть до 50-х гг. XX в.¹⁹. Н. Майорке, где Шопен находился вместе с Жорж Санд в конце 1838 – начале 1839 г., начиная с 30-х гг. XX в. организуются шопеновские фестивали, которые получили свое дальнейшее развитие в 80-е гг. минувшего столетия.

В **Англии** Шопен воспринимался при жизни исключительно как салонный композитор для «музицирующих дам». Именно в это время английской фирме «Бродвуд» удалось добиться наиболее высоких результатов среди фирм, производящих рояли. Музыкальная критика находилась в зависимости от частных интересов рецензентов, а также во многом определялась дилетантскими вкусами тогдашней английской публики. В гармонии, форме и аппликатуре музыкальных произведений Шопена усматривалась эксцентричность и не замечались новаторские черты его музыки. В 1841 г. было даже высказано мнение, что Жорж Санд, наделенная всей полнотой творческой фантазии, связала свою судьбу с полным ничтожеством в художественном отношении – то есть с Шопеном. Если английские музыкальные критики и признавали в нем творца, то считали, что народность и индивидуальность своей музыки он был способен выразить лишь в малых формах, а это, дескать, порождало чрезмерную меланхолию в его произведениях. Писали даже, что крупными формами композитор не овладел²⁰. Сегодня в Англии исследования, посвященные Шопену, развиваются очень динамично благодаря деятельности музыковедов (Дж. Ринк, Дж. Сэмсон), а также благодаря новому изданию полного собрания сочинений Шопена, осуществленному филиалом издательства Петерса в Лондоне.

О рецепции Шопена в **скандинавских странах** нам известно немного. Н. Шопеновском конгрессе 2010 г. была дана довольно общая картина развития протестантской культуры Дании и небольшого до недавнего времени интереса к творчеству Шопена²¹. Норвегия могла похвастаться Эдвардом Григом – «Шопеном севера», и влияние Шопена, в особенности на гармонию Грига, стало предметом анализа музыковедческих исследований. Однако необходимы научные исследования, посвященные состоянию современной концертной жизни и музыкальной педагогики с тем, чтобы можно было определить место Шопена в музыкальной культуре Норвегии, а также Швеции. Надо отметить, что гораздо больший интерес к музыке Шопена проявляется в Финляндии, а известный семиотик музыки Ээро Тарасте в своих работах обращается к творчеству Шопена и раскрывает его значение в духе новой методологии научных исследований.

Таким образом, даже в Европе Шопен воспринимался по-разному, что было обусловлено социально-культурными факторами каждой отдельной страны. Пусть и нерегулярно, но все же музыка Шопена звучала даже в Австралии и Новой Зеландии в исполнении крупнейших европейских пианистов, гастролировавших в этих странах. Играли ее Антоний Контский, Генри Ковальский, осевший во Франции, а в Америке музыку Шопена исполнял Игнаций Я. Падеревский. Сегодня европейские исполнители, так же как и азиатские и американские, играют везде, куда только можно добраться.

В **Соединенные Штаты Америки** музыка Шопена проникла очень быстро. В 1839 г. в Нью-Йорке Людвиг Ракеман из Германии исполнил несколько прелюдий композитора, а на официальном концерте – ноктюрн и две мазурки. Таким образом, благодаря ему, Америка узнала две характерные черты музыкального стиля Шопена – меланхолический лиризм и

народность. Вслед за ним Ю. Фонтана в 1846 г. исполнил Фантазию f-moll, а Себастиан Тимм играл II и III части Концерта e-moll. Начали издаваться произведения Шопена, наибольшее количество изданий выдержал «Граурный марш». Шопена исполняли, в частности, его ученик Альфред Жаэль, а также Луи М. Готтшалк, Вильям Мэйсон и многие другие. Наибольшей популярностью пользовались избранные мазурки, вальсы, полонезы, ноктюрны, Скерцо b-moll, Баллады g-moll и As-dur, «Фантазия-экспромт», «Колыбельная» и уже упоминавшийся «Граурный марш»²². В XX в. Америка познакомилась со всем творческим наследием Шопена – немалую роль в этом сыграл И. Я. Падеревский, выступавший с гастролями до 1939 г. Америка дала также выдающихся исполнителей музыки Шопена, среди которых следует прежде всего назвать лауреата I премии Конкурса им. Шопена 1970 года – Г. Олссона, а также шопеноведов (Дж. Кальберг). Здесь же был освоен рынок фортепианной продукции, где предпочтение отдавалось моделям фирмы «Steinway».

В странах **Южной Америки** также произошло знакомство с творчеством Шопена в XIX в., благодаря уже упоминавшемуся Готтшалку, а также благодаря работавшим здесь композиторам, которые в своем творчестве обращались к Шопену, например Федерико Гузмана в Чили, который не только сочинял мазурки, полонезы, ноктюрны, вальсы и «*Marche Funèbre*», но и исполнял музыку Шопена как пианист. Музыкальные сочинения Шопена покоряли публику Южной Америки силой своей экспрессии и лиризма. В Бразилии, особенно в период правления династии Браганса (1822–1889), наступил расцвет культуры этой страны, получавшей импульс из Европы и прежде всего из Парижа. Под влиянием Шопена сочинял свою музыку для фортепиано, в частности, Эрнесто Назарет. Объединяя в своих произведениях европейскую традицию с местным фольклором Рио-де-Жанейро, он сочинял музыку танца, родившегося в Южной Америке (танго, самба), а также музыку танца европейского. В его вальсах отчетливо угадывается влияние Шопена. Уже в 1932 г. Бразилия представляла своего пианиста на шопеновском конкурсе, а на протяжении 1937–1965 гг. в работе жюри Международного конкурса пианистов им. Шопена пять раз принимала участие выдающаяся пианистка Магда Тальяферро (в последнем Конкурсе 2010 года участие принял известный шопенист Н. Фрейре). Во время Второй мировой войны Бразилия выражала солидарность с воюющей Польшей, выдающимся польским пианистам организовывались концерты, а в 1944 г. в Рио-де-Жанейро был открыт замечательный памятник композитору, автором которого стал скульптор Август Замойский. Средствана создание этого памятника пожертвовала Бразилия «Полония». В 1949 г. Э. Вила-Лобос написал свое посвящение Шопену «*Hommage à Chopin*», а почетный диплом на Конкурсе получил Ориано де Аль мейда, занявшийся позже изучением и популяризацией творчества Шопена. Композитор А. К. Йобим, вдохновленный Шопеном, начал сочинять легкую музыку, а пианист А. Морейра-Лима стал лауреатом II премии Конкурса им. Шопена в 1965 г. О «вдохновленных Шопеном» в Бразилии пишет К. Осиньская²³.

В 1955 г. – кроме Бразилии, в Конкурсе принимала участие и Аргентина. Ее представительница Марта Аргерих завоевала первую премию на Конкурсе им Шопена в 1965 г.; по сей день ее интерпретации произведений Шопена получают самую высокую оценку, а ее соотечественник Нельсон Гоэрнер записывает их в своем исполнении на инструментах эпохи Шопена. В 1960 г. участие в Конкурсе приняли также представители Уругвая и Мексики (Мишель Блок). Следует здесь также упомянуть замечательного чилийского пианиста Клаудио Аррау, пианистку из Венесуэлы Габриэлу Монтеро, которая стала лауреатом Конкурса им. Шопена 1995 г.

Фонтана и Готтшалк сделали известной музыку Шопена на **Антильских островах**. Н. Мартинике, в Гваделупе, Кюрасао, на Арубе, а также на Кубе, в Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, кроме контрданса, стали популярными мазурка (особенно), а также вальс, исполнявшиеся на рубеже XIX–XX вв. и занимавшие ведущее место в репертуаре салонных

пианистов и джазовых оркестров вплоть до 50-х гг., а влияние Шопена продолжало там ощущаться до конца прошлого столетия. Мазурка настолько вошла в музыкальный стиль Антильских островов, что даже была признана автохтонной в местной музыкальной культуре. И когда в 1999 г. в нью-йоркском «Lincoln Center» пианист Вим Статиус Мюллер начал исполнять произведения Шопена наряду с собственно антильской музыкой, то это вызвало удивление на лицах изумленной публики, настолько польская музыка словно срослась с карибской. Шопен удивительно отвечал карибской ментальности – этому «миксту вулканического пламени с мрачной меланхолией, нежности с энергичной ритмикой мелодий и танцев», – говорится в тексте на обложке книги Яна Броккена. Эта книга посвящена музыкальной культуре Антильских островов и распространенному там культу Шопена²⁴. Правда, говоря о самом Шопене, автор почти во всем ошибся, но зато хорошо представил музыкантов этого региона и отразил возросший интерес к мазуркам, вальсам, а также к другим европейским танцевальным жанрам в культуре островов.

Остается сказать о стремительном распространении музыки Шопена в **Азии**, куда она пришла несколько позже, чем на американский континент, но зато очень мощно и динамично завоевывает свои позиции. Как в Китае, так и в Японии европейская музыка принималась в конце XIX в. лишь высшими слоями общества. В первые десятилетия XX в. сюда приглашались многие европейские музыкальные педагоги и виртуозы-исполнители. Если говорить о Японии, то там выступали Прокофьев (1918), Артур Рубинштейн (1935), Кемпф (1936), а после 1945 г. европейская музыка прочно вошла в репертуар концертных программ²⁵. Уже в 1937 г. Япония стала участницей шопеновских конкурсов, Тиоко Танака стала лауреатом конкурса в 1960 г., среди лауреатов последующих конкурсов следует упомянуть Хироко Накамуру, Икуко Эндо. Японские фирмы «Yamaha» и «Kawai» выпускают огромное количество роялей и завоевывают рынки всего мира. В Китае также постепенно возрастал интерес к западной культуре и музыке, особенно к западному пианистическому искусству. В музыкальных академиях особенно высокий конкурс был на фортепианные отделения. Достаточно вспомнить здесь блестящую победу китайского пианиста Фоу Тсонга, который завоевал III премию на Конкурсе им. Шопена в 1955 г., получив также премию Польского радио за исполнение мазурок. В 1980 г. было уже семь китайских участников шопеновского конкурса, успех же китайской пианистической школы повторили Юнди Ли – I премия в 2000 г. и Коллин Ли – VI премия в 2005 г. В настоящее время в Китае учатся игре на фортепиано десятки миллионов молодых людей. Даже чисто статистически можно констатировать, сколь велики таланты китайских исполнителей-шопенистов. Ю. Ринуанг, который изучал теорию музыки в Варшаве в 1957–60 гг., написал недавно книгу, вышедшую на китайском языке с английским подтитлом «Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music» (Интерпретация трагического содержания в музыке Шопена).

Вьетнамский пианист Данг Тай Сон, лауреат I премии Конкурса им. Шопена в 1980 г., учился в Московской консерватории. Очень многие пианисты из Южной Кореи учатся в Европе. Вся Азия восхищается Шопеном. Возможно, в **Африке** им восторгаются несколько меньше. Хотя в 2008 г. прибывшая из Южной Африки этническая группа «Tsitsikamma» возложила цветы на могилу Шопена в знак благодарности за его музыку. В 90-х гг. в Касабланке действовало шопеновское общество Société Chopin. Шопенистику арабского мира представляет Эль Баха. Польский Институт А. Мицкевича в 2010 г. издал на арабском языке в целях промоции буклет о жизни и творчестве Шопена (автор И. Понятовская).

* * *

Пианистическому искусству отводится сегодня очень важная роль в мировой концертной практике, а Шопену принадлежит ведущее место в репертуаре исполнителей пианистов наряду с Бахом, Моцартом, Бетховеном, Брамсом, Дебюсси, Прокофьевым и др. Возникает вопрос, почему музыка Шопена, которую глубоко пронизывает элемент народности, возведенный в ранг универсального языка, значимого прежде всего для западной культуры, так широко везде воспринимается и столь сильно воздействует на культуру самых разных стран и континентов? Во-первых, в эпоху постмодернизма приверженцы истинных ценностей стремятся сохранить культуру Запада как незыблемую историческую конструкцию в области искусства, в том числе и составляющую ее музыкальную культуру. В этой конструкции также есть место, принадлежащее Шопену. Во-вторых, своеобразие музыки Шопена составляют не только народность, совершенство формы, изысканность вкуса, совершенство звучания, но также эмоциональное напряжение, более сильное в сравнении с другими классиками фортепианной музыки. Это та «романтически скроенная» музыка, для определения которой, по собственному выражению Шопена, подходит слово «грусть» и которой свойственны вместе с тем простота и утонченность. Произведения Шопена возникают из глубины его переживаний, из некоей идеальной сферы эмоций и ей же адресованы. И любой тонко чувствующий человек, чуткий к звуку и красоте, способен их воспринимать. В этом кроется тайна воздействия на нас музыки Шопена.

Примечания

1 *Przybylski R.* Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina. Kraków, 1995. S. 232.

2 Более подробно эта проблема изложена в: *Poniatowska I.* Historyczne przemiany recepcji Chopina // Chopin – w poszukiwaniu wspólnego języka – materiały z konferencji. Warszawa, 2001. Wyd. 2002. S. 37–52; *Poniatowska I.* Trois paradigmes de l'interprétation de Chopin en Pologne au XIX^{ème} siècle // *Ostinato rigore: Frédéric Chopin.* Paris, 2000. S. 19–31.

3 *L.N. [Ludwik Nabelak].* Felieton Trzeciego maja. Antoni Kątski – Napoleon Orda – Stanisław Szczepkowski // *Trzeci Maja.* 27.V.1843. № 20/21. S. 582.

4 Польскую музыкальную критику, посвященную Шопену, исследует Магдалена Дзядек: *Dziadek M.* Chopin in Polish music criticism before the First World War // *Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I).* Warszawa, 2011. S. 21–143.

5 *Szulc M.A.* Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Poznań, 1873.

6 *Kleczyński J.* O wykonywaniu dzieł Chopina. Trzy odczyty. Warszawa, 1879.

7 *Karasowski M. F.* Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. T. 1–2. Dresden, 1877; wyd. polskie: *F. Chopin. Życie – listy – dzieła.* Warszawa, 1882.

8 *Hoesick F.* Chopin. Życie i twórczość. T. 1–3. Warszawa, 1910–1911.

9 Ср.: *Nikolskaja I.* Fryderyk Chopin: nineteenth- and early twentieth-century Russian perspectives // *Chopin and his Critics. An Anthology.* S. 145–211.

10 *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan.* Antologia. («Фридерик Шопен глазами русских. Антология»). Двухязычное издание, подготовил и перевел Г. Вишневецкий. Варшава, 2010.

11 Ср.: *Skowron Z.* Monachijski pobyt Chopina w świetle nowo odkrytych dokumentów // *Ruch Muzyczny.* 2004. № 3. S. 32–36.

12 *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Red. H. Simon. Leipzig, 1888. T. 3. S. 54.

13 *Rellstab L.* Douze grandes études pour Pffe, composées par Frédéric Chopin, Oeuv.10 Liv. I u. II, Leipzig bei Fr.Kistner (Paris bei Schlesinger) // *Iris im Gebiete der Tonkunst*.31 I 1834. Научные исследования в Германии, посвященные Шопену, представил Йоахим Драхеим в: *Fryderyk Chopin im Urteil deutschsprachiger Autoren – eine Anthologie (1829–1916) // Chopin and his Critics. An Anthology.* S. 213–325.

14 *Schucht J.* Friedrich Chopin und seine Werke. Leipzig, 1879. S. 42–48.

15 См. статью Эрнеста Легуве в: «*Revue et Gazette Musicale de Paris*», 25 II 1838. S. 135. См. также обзор критических статей, подготовленный М.-П. Рамбо: *Rambeau M.-P.* Anthologie des critiques de l'oeuvre de Chopin en France (1832–1914) // *Chopin and his Critics. An Anthology.* S. 327–444.

16 *Liszt F.* Frédéric Chopin. Wyd. nowe. Paris, 1990. S. 57.

17 Ср.: *Rambeau M.-P.* Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand. Paris, 1985. Пер. на пол. язык Збигнев Скворон: *Chopin w życiu i twórczości George Sand.* Kraków, 2009.

18 Ср.: *Meloncelli R.* L'influence de Chopin et de son style sur la musique italienne pour piano au XIXe siècle // *Chopin and his Work in the Context of Culture (Red. I. Poniatowska).* Kraków, 2003. T. 2. S. 434–449.

19 Ср.: *Nagore M.* Chopin et l'Espagne: Nouvelles perspectives // *Trzeci Międzynarodowy Kongres: Chopin 1810–2010. Idee – Interpretacje – Oddziaływania (25.II–1.III.2010) [w druku].*

20 Ср.: *Agresta R.* Chopin in music criticism in nineteenth-century England // *Chopin and his Critics. An Anthology.* S. 447–536

21 Ср.: *Jansen E.M.* The reception of Chopin in Denmark – Historical and Aesthetic Analysis // *Trzeci Międzynarodowy Kongres: Chopin 1810–2010 [w druku].*

22 Ср.: *Rosenblum S.P.* Chopin's Music in Nineteenth-Century America: Introduction, Dissemination, and Aspects of Reception. // *Chopin and his Work in the Context of Culture.* T. 2. S. 451–466.

23 *Osińska K.* Chopinowskie inspiracje // *Uw. Pismo uczelni.* № 50. XII.2010. S. 34–35.

24 *Brokken J.* Dlaczego jedenastu Antylyczyków klęczało przed sercem Chopina / Przekł. A. Hnat. Wrocław, 2008.

25 Ср.: *Tamura S.* The reception of Chopin's Music in Japan // *Chopin and his Work in the Context of Culture.* T. 2. S. 467–472.

Перевод Л. Е. Гвозд

Г. Вишнеvский (Варшава). О Шопене в России

«Вряд ли в какой-либо другой стране польская музыка пользуется такой симпатией и любовью, как в России. И это явление возникло не сегодня, у него довольно старые традиции», – сообщил мне в одном из интервью Игорь Бэлза¹. В 1949 г., когда праздновалось столетие со дня смерти Шопена, Дмитрий Кабалевский в «Литературной газете» писал: «Для самых широких кругов слушателей нашей страны Шопен является, пожалуй, самым любимым из всех нерусских композиторов»². В своей замечательной книге «Шопен и русская пианистическая традиция», Геннадий Цыпин утверждает: «Менялись со временем вкусы, привязанности, моды; чередовались одно за другим различные поколения пианистов; иным становился социальный состав аудитории – изменялось все, кроме отношения слушателей к Шопену»³.

А все началось, когда Шопену не было еще двадцати – ибо первой исполнительницей его произведений в России вероятно была Мария Шимановская, жившая с 1828 по 1831 г. в Петербурге и многократно там концертировавшая, которой восторгались и перед которой преклонялись Пушкин, Глинка, Жуковский, Вяземский, Грибоедов. Известно, например, что в программу ее очередного выступления было включено одно из шопеноvских рондо⁴. В 1834 г., когда Шопену было всего двадцать четыре года, Василий Боткин отмечал, что его творения лежат в петербургских музыкальных магазинах «уже года три или четыре»⁵. В 30-х гг. XIX в. преданным популяризатором музыки Шопена в России был Антон Герке, согласно польской «Музыкальной энциклопедии» – немец по происхождению, а следуя советской «Музыкальной энциклопедии» – поляк. Его учителями среди прочих были Фильд, Калькбреннер, Мошелес, сам же он впоследствии стал учителем Мусоргского, Стасова и Чайковского. Первое выступление Герке в Петербурге с произведениями польского композитора состоялось 11 апреля 1834 г. В исполнении пианиста прозвучал Концерт e-moll и Вариации на тему «La ci darem la mano». Вскоре в группу русских интерпретаторов Шопена вошел еще один пианист, имя которого в ту пору было известно, – Адольф Гензельт, немец, осевший в России с 1838 г. В то время в России Шопена исполняли и его ученицы Эмилия фон Греч и прославленная Мария Калергис, а также поляк Виктор Кажинский, поселившийся в Петербурге в 1842 г. М. И. Глинка в 1841 г. вспоминал в своих письмах о том, что дома или в кругу приятелей часто играет шопеноvские мазурки. Уже в 30-х гг. XIX в. появились первые русские издания произведений Шопена. Русская критика сразу отметила формальное новаторство Шопена и очень быстро разглядела в нем ведущего представителя музыкального романтизма («преобразователь фортепианной системы» – анонимный критик в 1839 г.⁶; «даже компонисты старее его летами заимствовали многое из его метода, и таким образом составилаь так называемая романтическая школа высшей фортепианной игры» – Модест Резвой в 1838 г.⁷).

Несомненно, это русское *entrée* Шопена было бы эффектней и блистательней, если бы он сам посетил Россию, как сделали другие великие музыканты той эпохи, например Лист, Шуман или Берлиоз, а немного позднее Верди и Вагнер. Однако ему не было суждено совершить это путешествие. Кстати, уже в 1843 г. русская ученица композитора Елизавета Шереметьева в письме к матери с абсолютной уверенностью (неизвестно, на каком основании) утверждала: «Ведь он не приедет в Россию»⁸. В свою очередь, большую роль в популяризации музыки Шопена в России сыграли упомянутые выше визиты Листа в 1842, 1843 и 1847 гг., во время которых, концертируя в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе и Елизаветграде (ныне Кировоград), он включал в программы своих сольных концертов композиции

своего друга. Когда до России дошла весть о смерти Шопена, то газеты пестрили некрологами.

Но более широкое и проникновенное восприятие музыки Шопена в России началось несколько позднее, приблизительно с конца пятидесятых и начала шестидесятых годов XIX столетия. В восприятии музыки польского композитора в это время внимание концентрируется на национальных чертах и национальном своеобразии шопеновских творений. Особый интерес к национальному элементу, к польскому началу в музыке Шопена связан несомненно и с подъемом и развитием собственной, русской национальной музыкальной школы и признанием особой роли Шопена в ее возникновении и становлении.

В 1857 г. на страницах журнала «Русский вестник» появился цикл статей о Шопене авторства Николая Христиановича, являющийся по сути первой обширной по объему и обобщенной по характеру изложения русской публикацией о композиторе. По свидетельству П. И. Чайковского, работа «имела... громадный успех»⁹ и в 1876 г. вышла в форме книги под названием «Письма о Шопене, Шуберте и Шумане». Христианович выразительно подчеркивал национальный характер музыки Шопена; в 1858 г. еще более убедительно это сделал Владимир Стасов в опубликованной в Германии статье. «Шопен выступает первым художником, удовлетворяющим мысли о народной мелодии и народной музыкальной форме», – писал он¹⁰. Ранее Стасов подчеркивал влияние, оказанное Шопеном на Глинку. В свою очередь Александр Серов еще в 1856 г. увидел в Шопене основоположника не только польской, но и вообще славянской школы. В своей статье о «Русалке» Даргомыжского он утверждал, что «особенности славянских оборотов и модуляций выступили совсем явственно для всей Европы в творениях Шопена», добавляя: «Уже явились композиторы, которые, подобно Шопену, разрабатывают славянский элемент, но в других областях музыки, Шопеном не затронутых, в музыке вокальной, для комнаты, для концерта и для театра. Я говорю о Глинке, Монюшко, Даргомыжском и некоторых других». Серовым дана сжатая, но очень интересная характеристика новой славянской школы: «Своеобразность в мелодии, в ритме, в каденциях и гармонизации (ясное различие от музыки немецкой, французской и итальянской), богатство гармонической разработки (но без германской сухости и туманности) и постоянное стремление к правде в выражении, не допускающее служения целям виртуозным и по серьезности направления далекое от всех плоских и мишурных эффектов»¹¹. Славянское начало и славянизмы в музыке Шопена будут находить и анализировать многие русские исследователи вплоть до наших дней, примером чего являются хотя бы работы И. Ф. Бэлзы. В 1861 г. петербургский издатель Федор Стелловский приступил к публикации «посвященного полякам» пятитомного, первого в мире полного издания произведений Шопена. В 1864 г. появилась (правда, анонимно) первая русская книга о польском художнике – «Краткая биография Ф. Шопена». В 1873–1876 гг. шеститомное издание произведений композитора под редакцией Карла Клиндворта опубликовал известный московский издательский дом Петра Юргенсона. Это издание многие годы считалось мировым эталоном.

Музыка Шопена укрепила свое место в концертном репертуаре, выдвигаясь вместе с сочинениями Шумана на первый план среди произведений композиторов эпохи романтизма. Однако возрастающий интерес к музыке Шопена не всегда шел в паре с глубиной интерпретации и восприятия. Значительное количество исполнителей и слушателей по-прежнему относилось к Шопену как к сентиментальному салонному композитору¹². Перелом в русской традиции исполнения Шопена произошел лишь благодаря концертной и педагогической деятельности Антона Рубинштейна. Будучи горячим поклонником Шопена, Рубинштейн определил ему особое место в своем репертуаре – он исполнял почти все произведения польского композитора. В сезоне 1888/89 г. в Петербургской консерватории музыкант провел (впрочем, уже второй раз) большой цикл интенсивно посещаемых лекций,

посвященных истории фортепианной музыки, которые иллюстрировались исполнением обсуждаемых произведений. Из тридцати двух лекций, в программу которых были включены 877 сочинений 57-ми композиторов, четыре Рубинштейн посвятил Шопену. Именно Антона Рубинштейна принято считать пианистом, который основательно утвердил в концертной практике традицию проведения шопеновских сольных программ. В своих феноменальных интерпретациях он уделял особое внимание романтическим чертам музыки Шопена, в то время как брат Антона Николай склонен был акцентировать скорее классическое начало.

Как подчеркивает Леонид Сидельников, «камертоном» для русского шопеноведения и музыкальной критики стали в то время, наряду с высказываниями Серова и Стасова, именно взгляды корифеев тогдашней русской композиторской школы¹³. Отношение Чайковского к Шопену было, по свидетельству современников, неоднозначно, хотя своей музыкой он в некоторой степени обязан польскому композитору, так как она во многом родственна шопеновской. После короткого периода изначально сдержанного отношения с энтузиазмом отнеслись к Шопену композиторы «Могучей кучки» (Кюи: «...боготворили Шопена и Глинку»¹⁴, Милий Балакирев: «Не знаю, почему я отдаю предпочтение творчеству Шопена, но он меня всегда глубоко трогает»¹⁵). Балакирев прославился как прекрасный интерпретатор Шопена, став наряду с братьями Рубинштейнами сооснователем его русской исполнительской традиции. Необыкновенно интересные воспоминания о исполнении Шопена Балакиревым, а также Лядовым, Глазуновым и Блуменфельдом находятся в опубликованном в 1946 г. обширном аналитическом очерке «Шопен в воспроизведении русских композиторов» Бориса Асафьева¹⁶. Балакирев является также автором многих транскрипций произведений Шопена¹⁷. Оркестровую сюиту из произведений Шопена составил также и Римский-Корсаков. В то же время музыкальный стиль Шопена оказал воздействие и на творчество композиторов «Могучей кучки». Зофья Лисса пишет о «типично шопеновских альтерациях аккордов, видах модуляций, тональных отклонений, эффектах, возникающих от использования народных ладов» у Балакирева, о том, что у Кюи «влияние Шопена просматривается в его цикле мазурок, в его фортепианных сюитах, а особенно в цикле 25 прелюдий, явно шопеновских»¹⁸. Несомненное влияние Шопена признавал Римский-Корсаков, который посвятил памяти польского композитора оперу «Пан воевода» (1903), местами пронизанную духом его музыки.

В последней четверти XIX столетия и вплоть до Первой мировой войны популярность Шопена в России усиливается и благодаря своеобразному польскому культурному буму в России – бурному росту интереса к польской культуре в целом, в истории восприятия польской культуры за рубежом не имеющему прецедентов. Большими тиражами и почти одновременно с их первыми изданиями в Польше выходят переводы книг польских писателей, в том числе и таких, о которых сегодня даже на родине почти никто уже не помнит. Колоссальной популярностью пользуются романы Элизы Ожешко, Болеслава Пруса, Генрика Сенкевича; его «Камо грядеши» до Октябрьской революции издается 33 раза в шести переводах. В начале XX в. исключительную, хотя относительно кратковременную известность приобретает Станислав Пшибышевский; неоднократно издаются в России и его нашумевшие, выдержанные в своеобразной манере эпохи эссе о Шопене: «Шопен и Ницше», «Памяти Шопена», «Шопен. Экспромт», «Шопен и народ». После премьеры в Москве и особенно после очень успешной премьеры в Мариинском театре в Петербурге в 1870 г. продолжает шествие по оперным сценам России «Галька» Станислава Монюшко¹⁹. Россия становится в эти годы самой большой, самой компетентной и самой доброжелательной аудиторией для польской культуры за пределами Польши – и по сути дела, за исключением, может быть, сталинского периода, сохраняет это первенство до наших дней.

Возможно, еще более сильное влияние, чем на членов «Могучей кучки», оказал Шопен на некоторых других русских композиторов второй половины XIX и начала XX в. Анатолия Лядова называли, впрочем как и Скрябина, «русским Шопеном»; по определению Мечислава Томашевского, он унаследовал от Шопена репертуарные жанры, фортепианную фактуру и своеобразный лиризм²⁰. Воздействие Шопена на Скрябина было велико. «В общем-то можно сказать, – замечает З. Лисса, – что молодой Скрябин всем обязан Шопену, кроме одного-единственного, чего он от него не перенял – это народность мотивов Шопена»²¹. Русские исследователи относятся к этому менее категорично (Асафьев: «...ранний Скрябин питается лирикой Шопена, но с первых сочинений остается Скрябиным»²², Рубцова: «...уже в ранних сочинениях отчетливо раскрывается облик Скрябина, как самобытного русского художника; остается только жанр мазурки, где исключительное влияние Шопена... как бы и не подвергается сомнению»²³). Критики часто говорят о четкой линии: Шопен – Лядов и Скрябин – Шимановский. Немалое влияние Шопена прослеживается в творчестве С. В. Рахманинова. Непосредственно связаны с музыкой польского композитора фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902), основанные на теме Прелюдии c-moll op. 28, № 20. Не перестают восхищать русские исполнители Шопена того периода: наряду с Балакиревым, Лядовым, Blumenfeldом и Рахманиновым, прежде всего Анна Есипова и Константин Игумнов.

России обязан Шопен и самым блестящим и самым поэтичным переложением своей музыки на язык балета. Это произошло благодаря Михаилу Фокину, который в 1907 г. в петербургском Мариинском театре представил балет на музыку, состоящую из пяти произведений Шопена, оркестрованных и соединенных в сюиту Александром Глазуновым. Эту первую версию «Шопенианы» (именно такое название получил балет) составляло пять жанровых сценок, навеянных биографией и творчеством Шопена. Следующая версия, вышедшая годом позже на музыку восьми произведений польского композитора (оркестровка Глазунова и Мориса Келлера), уже представляла собой танцевальную композицию в стиле романтического «белого балета» – абсолютно гармонический сплав движений и звуков, которым в разных, хотя и очень похожих версиях, мы восхищаемся до сих пор в Польше и на Западе под названием «Сильфиды». Мировую премьеру этой версии танцевал ансамбль воистину легендарный – Анна Павлова, Ольга Преображенская, Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский. «Шопениана», в скором времени вошедшая также в репертуар «Русского балета» Сергея Дягилева, в течение всего двадцатого столетия в России многократно обновлялась, прежде всего, в московском Большом театре. Начиная со своего дипломного спектакля в 1928 г. в Ленинграде и до самого последнего выхода на сцену в 1960 г. в Москве, многократно танцевала в ней Галина Уланова. В 1915 г. на музыку Шопена в том же Большом театре поставил свой балет «Евника и Петроний» по роману Сенкевича «Камо грядеши» Александр Горский. В межвоенный период балеты на произведения Шопена сочиняли и другие выдающиеся русские хореографы, в их числе Павлова (это была ее единственная хореографическая композиция), Михаил Мордкин и Бронислава Нижинская.

Среди величайших русских мыслителей XIX и начала XX столетия особенную любовь к творчеству Шопена проявлял Лев Толстой. «Больше других композиторов Л. Н. Толстой любил Шопена. Чуть ли не все им написанное ему нравилось»²⁴, – вспоминал сын писателя Сергей. По определению известного исследователя связей Толстого с Польшей Базыля Бялокозовича, Шопен был в Ясной Поляне своего рода «придворным композитором». Иногда и сам Толстой садился дома за фортепиано и исполнял его произведения²⁵. В художественных произведениях Льва Толстого, за исключением упоминания Прелюдии d-moll в пьесе «И свет во тьме светит», эта любовь к Шопену прямого отражения не нашла, но в своем трактате «Что такое искусство» писатель возвел сочинения Шопена, аргументируя

свой выбор их простотой и доступностью, в ранг одного из образцов современного христианского искусства. Двенадцать лет спустя, в юбилейном 1910 году, Анатолий Луначарский в замечательном эссе «Культурное значение музыки Шопена» в свою очередь признал польского композитора одним из первых как среди «музыкантов-индивидуалистов», так и в «музыке коллективистической», а шопеновские полонезы поставил в ряд шедевров народного гения, «безмерных, бездонных произведений творчества коллективного», таких как Библия, песни Гомера, Калевала, трагедии Эсхила²⁶. Сразу же после Октябрьской революции фамилия Шопена оказалась в опубликованном новым правительством списке лиц, память о которых должна была быть увековечена возведением им памятников в рамках так называемого плана монументальной пропаганды; в группу названных в постановлении Совета Народных Комиссаров тридцати двух деятелей культуры Шопен вошел как один из всего лишь двух нерусских и как один из всего лишь трех музыкантов, наряду с Мусоргским и Скрябиным²⁷. Если раньше Толстой поместил Шопена в пантеон искусства христианского, то теперь польский композитор попал, благодаря подписи Ленина, в пантеон большевистский.

В двадцатых и тридцатых годах XX столетия атака так называемого вульгарного социологизма коснулась и автора «Революционного этюда», приклеивая ему ярлыки то мещанского декадентства, то элитарного аристократизма. Своеобразным парадоксом может считаться тот факт, что в этих неблагоприятных деяниях активно участвовал осевший в России Болеслав Пшибышевский, внебрачный сын Станислава. К счастью, и культурная политика, и художественная практика не шли в паре с левацким пустозвонством: Шопена массово издавали, повсеместно исполняли и слушали. Русскую исполнительскую шопенистику тех лет наряду с Игумновым, Блуменфельдом и Гольденвейзером представлял легендарный пианист и педагог Генрих Нейгауз, а также многие талантливые художники среднего и младшего поколения, в числе которых, был, например, Владимир Софроницкий. И именно первый Международный конкурс имени Шопена в Варшаве в 1927 г. стал первым международным музыкальным конкурсом, в котором приняли участие молодые исполнители из новой, уже советской России. Успех блестящей четверки российских пианистов (в конкурсе первое место завоевал Лев Оборин, четвертое – Григорий Гинзбург, дипломантами стали Юрий Брюшков и Дмитрий Шостакович), с одной стороны, способствовал росту реноме нового начинания, с другой – стал для России эффектной увертюрой грядущих триумфов в Варшаве. В общей сложности в шестнадцати проведенных до настоящего времени варшавских шопеновских конкурсах, среди сорока девяти лауреатов трех первых премий было пятнадцать россиян – от Оборина и Якова Зака до Юлианны Авдеевой, Лукаса Генюшаса и Данила Трифонова. Россия на этих конкурсах решительно первенствует, на втором месте по числу победителей находятся поляки (тринадцать человек в этой ведущей группе).

От статей Болеслава Пшибышевского методологией и научным уровнем отличались труды по шопеноведению Бориса Асафьева, Льва Мазеля («Фантазия f-moll. Опыт анализа», 1937) и весьма оригинального исследователя польского происхождения Болеслава Яворского (1877–1942), работы которого, к сожалению, частично так и остались в рукописях. Еще во время Первой мировой войны значимое исследование «Шопен и польская народная музыка» опубликовал Вячеслав Пасхалов. В 1933 г. к Шопену обратился Шостакович в своих 24 фортепианных прелюдиях, хотя много лет спустя, откровенничая с Кшиштофом Мейером, говорил, что он «не очень любит»²⁸ музыку польского композитора. Среди произведений, воспевающих Шопена, особенное место заняли прекрасные поэтические строки Бориса Пастернака, который в возрасте почти тридцати лет сам еще не был уверен, чему отдать предпочтение – литературе или музыке. Уже после Второй мировой войны Пастернак посвятил Шопену блестящее эссе, в котором представил композитора великим музыкаль-

ным реалистом, вместе с тем давая реализму очень неортодоксальную дефиницию; по мнению Пастернака, деятельность Шопена в музыке стала «ее вторичным открытием»²⁹.

Реалистом, а вместе с тем прогрессивным романтиком назван Шопен в 1950-х гг. в очередном издании «Большой советской энциклопедии», как бы официально санкционирующем позицию, которую в советской художественной жизни заняло творчество самого выдающегося художника теперь уже братского народа. Шопен и далее издавался большими тиражами: в 1940–1990 гг. московское издательство «Музыка» опубликовало его произведения общим тиражом более четырех миллионов экземпляров. В 1950–1962 гг. появилось очередное русское полное издание произведений композитора (хотя только частично реализованное) под редакцией Генриха Нейгауза и Оборина. После опубликованного в 1929 г. тома писем Шопена в переводе жены Александра Гольденвейзера Анны в послевоенные годы появилось целых четыре издания переписки композитора в переводе Сергея Семеновского и Георгия Кухарского (1964, 1976–1980, 1982–1984, 1989). В круг известных русских интерпретаторов Шопена вошли такие выдающиеся пианисты, как Эмиль Гилельс, Мария Гринберг, Белла Давидович, Владимир Ашкенази, Виктор Мержанов, Вера Горностаева, Евгений Малинин, Станислав Нейгауз, Наум Штаркман, Григорий Соколов, Михаил Плетнев, Татьяна Шебанова, Евгений Кисин, тринадцатилетним мальчиком представший впервые перед широкой публикой именно с двумя Концертами Шопена. Величайший «пианист века» Святослав Рихтер с Шопена начинал (первым фортепианным произведением, которым он овладел, был Ноктюрн b-moll оп. 9, № 1, а первый свой сольный концерт в 1934 г. в Одессе он целиком посвятил польскому композитору) и исполнял его чаще всех остальных композиторов – в общей сложности 4641 раз (первенствуют этюды из оп. 10: № 1 C-dur – 224 раза и № 10 As-dur – 216 раз), в то время как Рахманинова – 2683 и Дебюсси – 2444 раза³⁰.

Нового уровня достигло русское шопеноведение: вышли в свет обширные монографии о жизни и творчестве Шопена авторства Юлия Кремлева и Анатолия Соловцова (обе – в 1949 г., позже были переизданы), появились важные аналитические труды (того же Льва Мазеля, а также Владимира Протопопова, Виктора Цуккермана, Якова Мильштейна, Юрия Тюлина, Виктора Николаева), часть из которых вошла в том «Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов» (1960). Ведущим русским шопеноведом стал Игорь Бэлза, труд которого «Фридерик Францишек Шопен» наряду с двумя русскими (1960, 1968) изданиями столько же раз был издан в Польше (1969, 1980). Бэлза исследовал и описывал биографию и музыку Шопена на развернутом фоне событий культуры польской и европейской. Подчеркивая, что творчество великого композитора не появилось *ex nihilo* и Шопен во многом обязан своим непосредственным польским предшественникам, Бэлза утверждал, что уже в момент приезда в Париж польский музыкант был величайшим мировым композитором того времени. При этом ученый развивал тезис о славянских чертах музыки Шопена, например, доказывая родственность его баллад славянским думам, известным уже с конца XVI в., и прослеживая в произведениях польского композитора использование так называемой славянской кварты. Вышла предназначенная для молодого читателя повесть о Шопене авторства Софьи Могилевской «Над рекой Утратой» (1976). Были опубликованы русские переводы «Шопена» Ярослава Ивашкевича (1949, 1963, 1978) и «Образа любви» Ежи Брошкевича (1959, 1989). В 1970 г. Софья Хентова подготовила к изданию антологию «Шопен, каким мы его слышим», включающую статьи и высказывания о композиторе, вышедшие из-под пера русских, польских и других авторов первых трех четвертей XX в. Темой Шопена наполнялась и русская поэзия (среди прочих творчество Анны Ахматовой, Всеволода Рождественского, Беллы Ахмадулиной).

Рождение новых инициатив в области популяризации произведений Шопена принес особенно плодотворный для русской культурной жизни период перестройки. Существующая тридцать лет шопеновская секция Общества советско-польской дружбы в 1990 г. пре-

вратилась в Общество имени Фридерика Шопена в Москве – согласно уставу, добровольную общественную организацию, объединяющую деятелей музыкальной культуры, профессиональных музыкантов, педагогов, студентов, учеников, а также любителей музыки и творчества Шопена, с целью популяризации и пропаганды наследия великого композитора. Общество, возникшее в момент, когда в России еще не было ни одной общественной организации, увековечивающей достижения какого-либо отечественного композитора, под руководством Леонида Сидельникова развернуло бурную деятельность, вскоре (в 1992 г.) увенчанную проведением в русской столице первого Международного конкурса юных пианистов имени Шопена (возраст до 17 лет), в котором приняли участие 45 музыкантов из 11 стран. Одна из двух первых премий в этом конкурсе была присуждена Рэму Урасину, который тремя годами позже стал лауреатом конкурса в Варшаве. Издательство «Музыка» почти ежегодно выпускало новые книги о Шопене: в 1987 г. «Очерки о Шопене» Мильштейна, в 1989 г. сборник исследований (под редакцией Сидельникова) под названием «Венок Шопену» и первый том четвертого русского издания писем композитора, в 1990 г. упомянутую выше монографию Цыпина «Шопен и русская пианистическая традиция», в 1991 г. – новую, более популярную версию монографии о Шопене авторства Бэлзы.

Очередные конкурсы им. Шопена в Москве состоялись в 1996, 2000, 2004 и 2008 гг., а в 2006 г. – его «филиал» в Пекине. Директором этих конкурсов был неизменно Михаил Александров, а председателем жюри становились по очереди: Евгений Малинин, Халина Черны-Стефаньска и Николай Петров. В 1998 г. имя Шопена присвоено созданному в столице России на базе одной из передовых музыкальных школ Московскому государственному колледжу музыкального исполнительства. С 2001 г. Музыкально-просветительское общество им. Шопена под руководством Ванды Андриевской и с почетным председателем Сергеем Слонимским появилось и в Петербурге, где также с 1998 г. проводятся шопеновские конкурсы для детей и юношества, а с 2003 г. наряду с ними и шопеновские фестивали. Шопеновское общество возникло и в Калининграде.

Характерно, что сегодня многие русские композиторы указывают на огромную роль, которую музыка Шопена играет в их жизни и творчестве, на черпаемое из нее вдохновение; такое отношение к Шопену высказывали в беседах с автором этой статьи Эдисон Денисов («для меня Шопен был и остается одним из самых любимых композиторов»³¹), Мечислав Вайнберг («без Шопена я не представляю себе жизни»³²), Родион Щедрин. Щедрин в 1983 г. сочинил вариации на тему Шопена для четырех фортепиано, дав им название «В честь Шопена». Первое в мире исполнение этого произведения, в котором принял участие сам композитор и Чик Кория, состоялось в этом же году в Мюнхене, а в 2006 г. появилась его новая версия. По мнению Сергея Слонимского, автора изданной в юбилейном 2010 году книги «О новаторстве Шопена», «муза Шопена молодеет на протяжении 180 лет все более и более»³³.

Примечания

1 Nurt. 1977. № 11. S. 22.

2 Цит. по кн.: Шопен, каким мы его слышим / Сост. С. М. Хентова. М., 1970. С. 123–124.

3 Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. М., 1990. С. 4.

4 Бэлза И. Ф. Первый труд о М. Шимановской // «Советская музыка». 1954. № 12. С. 140.

5 Цит. по: Бернандт Г. В. Шопен в России (Страницы из истории русской музыкальной культуры 1830–1850) // Венок Шопену / Отв. ред. Л. С. Сидельников. М., 1989. С. 84.

6 Там же.

- 7 Там же. С. 86–87.
- 8 Семеновский С. А. Русские знакомые и друзья Шопена // Венок Шопену. С. 78.
- 9 Бернадт Г. В. Указ. соч. С. 90.
- 10 Стасов В. В. Статьи о музыке / Сост. Н. Симакова. Вып. 1. М., 1974. С. 376.
- 11 Серов А. Н. Статьи о музыке. Вып. 2-Б. М., 1986. С. 69–70.
- 12 Корабельникова Л. З. Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988. С. 117–118.
- 13 Сидельников Л. С. Пути развития советского шопеноведения // Венок Шопену... С. 9.
- 14 Кюи Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 544.
- 15 Цит. по: «Советская музыка». 1949. № 5. С. 74.
- 16 Советская музыка. 1946. № 1. С. 31–41.
- 17 См. мою статью «М. А. Балакирев и Ф. Шопен» в настоящем сборнике.
- 18 Lissa Z. Wpływ Chopina na muzykę rosyjską // Ruch Muzyczny. 1949. № 4. S. 3.
- 19 См., на пример: *Wiśniewski G. Od Szalapina do Kozłowskiego. Opery Moniuszki w Rosji.* Warszawa, 1992.
- 20 Tomaszewski M. Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Poznań, 1998. С. 793.
- 21 Lissa Z. Op. cit. S. 4.
- 22 Асафьев Б. В. Избранные произведения в пяти томах. Т 2. М., 1953. С. 338.
- 23 Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 53.
- 24 Толстой С. Л. Очерки былого. М., 1956. С. 394.
- 25 См. об этом статью Б. Бялокозовича в настоящем сборнике.
- 26 Луначарский А. В. О музыке и музыкальном театре. В 3-х т. Т. 1 / Сост. Л. М. Хлебников. М., 1981. С. 116–117.
- 27 Ленин и культурная революция (Хроника событий) 1917–1922 гг. / Под ред. М. П. Ким. М., 1972. С. 84–85.
- 28 Szostakowicz D. Z pism i wypowiedzi. Kraków, 1979. С. 79.
- 29 Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 170.
- 30 Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2003. С. 33, 428, 453.
- 31 Fryderyk Chopin w oczach Rosjan / Фридерик Шопен глазами россиян. Антология / Сост. Г. Вишневецкий. Варшава, 2010. С. 356.
- 32 Там же. С. 370.
- 33 Слонимский С. М. О новаторстве Шопена. СПб., 2010. С. 15.

Шопен в контексте русской музыки и музыкальной критики

К. В. Зенкин (Москва). Следы Шопена в русской музыкальной культуре XIX–XX вв.

Шопен (наряду с Шуманом, Берлиозом, Листом и Вагнером) был одним из тех композиторов, творчество которых составило кульминацию музыкального романтизма. Он был одним из тех, кто определил дальнейшие пути развития романтической музыки второй половины XIX в. И если «сферой влияния» Шумана стали Германия и Россия, то шопеновские традиции развивались прежде всего в России, как и вообще в славянском мире, и Франции, правда, несколько позже, чем шумановские.

В России Шопена узнали и полюбили еще при жизни, в первой половине XIX в. Здесь в первую очередь нужно назвать имена Марии Шимановской и Антона Герке – пианистов, первых пропагандистов шопеновской музыки в России, и Глинки – первого русского композитора мирового масштаба. Эстетические устремления двух великих славянских композиторов были в чем-то сходны. Как и Шопен, Глинка не был в восторге от современной романтической музыки, но признавал итальянскую и французскую оперу (Россини, Беллини, Мейербергера), в чем полностью сходился с Шопеном. Говоря об игре Листа, Глинка бросает фразу, из которой становится ясной его квалификация Шопена: «Мазурки Chopin, его Nocturnes и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку (курсив мой. – К.З.) он играл очень мило, но с превычурными оттенками (à la française)»¹. Из воспоминаний А. Н. Серова мы знаем, что мазурки Шопена Глинка «слушал всегда с особенным удовольствием»². В воспоминаниях Серова есть и следующее очень важное свидетельство: ««Souvenir d'une Mazurque» (речь идет о произведении Глинки. – К.З.) – чистое подражание Шопену. Глинка говорил мне, что «даже хотел сделать надпись на этой пьеске» – «Hommage à Chopin» («Посвящение Шопену»), но удержался от слишком частого злоупотребления подобных «оммажей»»³.

Говоря о деталях гармонического языка своей «Песни Маргариты» (по Гете), Глинка, по воспоминаниям Серова, замечает: «У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка»⁴. Упоминание об общей «родной жилке» можно воспринимать не только применительно к музыкальному мышлению двух славянских композиторов: среди предков Глинки были поляки, и вообще смоленская земля – родина Глинки – в течение долгого времени испытывала влияние Польши.

Самое «шопеновское» произведение Глинки – его Мазурка До мажор, которую можно было бы назвать «воспоминанием о Мазурке Шопена a-moll op. 17 № 4». Конечно, это не подражание, а диалог: Шопен никогда бы не написал такой мазурки – специфически глинкинским остается подчеркнуто вокальная плавность мелодии и всей фактуры, даже некоторый аскетизм выражения, не допускающий ни романтической «импровизационности», ни обостренно-личного чувства «*żal*». Сам же Серов, подчеркивая значение Шопена как одного из создателей славянской музыки, еще не вполне проникся масштабом шопеновских открытий: «Его создания, хотя и болезненные, хотя и ограниченные областью фортепианной музыки, иногда мелкой, именно со стороны *славянских* форм имеют необыкновенно важное значение в искусстве столько же, как со стороны гениальной вдохновенности, глубокой искренности производительной силы» (курсив А. Н. Серова)⁵.

Вероятно, первыми русскими музыкантами, осознавшими всю глубину и универсальность шопеновского мира, были Антон и Николай Рубинштейны (в Европе таким музыкантом был Лист). Шопен занимал огромное место в репертуаре А. Рубинштейна, но на музыку этого композитора если и оказал влияние, то самое опосредованное и поверхностное. Если для Рубинштейна имя Шопена стояло в одном ряду с Бахом и Бетховеном, то далеко не все музыканты XIX в. воспринимали польско-французского романтика подобным образом. Даже у наших композиторов-шестидесятников XIX в. (и в балакиревском кружке – «Могучей кучке», и у Чайковского) отношения с шопеновской музыкой были не всегда простые. Так, Римский-Корсаков, вспоминая в своей «Летописи» («Летопись моей музыкальной жизни») атмосферу кружка 1860-х гг. и вкусы молодых «радикалов», пишет, что в те годы, согласно их мнению, «Шопен приравнивался к нервной светской даме» (добавим к слову, что ими же «Лист считался изломанным и карикатурным»⁶). Собственно, усматривать в Шопене что-то женственное, легковесное и капризно-слащавое было достаточно характерно для эпохи, и повинны в этом, скорее всего, многочисленные пианисты-интерпретаторы средней руки, не обладающие зоркостью и художественным интеллектом Рубинштейнов. Отчасти и сам Шопен дал повод для подобных заключений: не обладая достаточной физической силой, с годами только уменьшавшейся от болезни, он играл очень тихо – как бы «женственно».

Впрочем, Лист уже вскоре стал для балакиревцев почти таким же учителем, авторитетом и источником музыкальных идей, как Глинка, Шуман и Берлиоз. Подобного резкого поворота к Шопену как стиливому истоку не произошло, однако данные из биографий Балакирева и Римского-Корсакова свидетельствуют о значительном углублении понимания Шопена. Собственно, юношеский фортепианный концерт Балакирева испытывает шопеновские влияния и даже предвосхищает тем самым Концерт Скрябина – тоже юношеский и тоже фа-диез-минорный. Но в последующих произведениях Балакирева на некоторое время шопеновское оказалось «заблокированным» специфической эстетикой Новой русской школы. В Балакиревском кружке не поощрялась открыто экспрессивная кантилена широкого дыхания и слишком очевидная опора на «банальные» (что означало – романсовые) интонации. Понятно, что во времена, когда идеи Чернышевского были популярны, чистая совершенная красота – идеальная красота (например, Моцарт или Шопен) – могла вызывать недоверие, а установка на объективность высказывания (что было созвучно реализму в литературе и живописи) стимулировала отвержение Шопена как чересчур «субъективного» и даже болезненного. Так Шопен попал «на одну доску» с «нервной дамой». Повороту балакиревцев к Шопену способствовали: изменение эстетических установок к концу XIX в., с одной стороны, и с другой – постоянное осознание универсального масштаба шопеновского гения (в чем неопределимую роль сыграли концерты и лекции А. Рубинштейна). Со временем Балакирев стал страстным шопенистом и сыграл определяющую роль в «возрождении» родины Шопена – Желязовой Воли. Он принял участие в концерте при открытии памятника Шопену на месте его рождения в 1894 г. А в 1910 г. во время празднования столетия со дня рождения Шопена в Санкт-Петербурге была исполнена симфоническая поэма С. Ляпунова (ученика и последователя Балакирева) «Желязова Воля». Сам же Балакирев оркестровал некоторые произведения Шопена.

О том, как Балакирев играл Шопена, сохранились красочные воспоминания Б. Асафьева: «...у меня было впечатление, что Балакирев нарочито и вызывающе «снимает» с Шопена все, что содержало хотя бы намек на «ушеугодие», на любовную романтику. [...] Несколько мазурок были все переведены в жесткий акцентный ритм с очень подчеркнутыми беспедальными *storzando* и гравюрными – словно точки иглой – «портаменто». Он словно избегал «кантиленных лиг»⁷.

Похоже, что своей игрой Балакирев словно полемизировал со своим же собственным юношеским заблуждением относительно Шопена: «Перед игрой он «швырнул» хозяйке дома [...]: «Шопен вам не дамский угодник», а спорившему с ним [...] студенту: «музыка не офицерская прихоть – вот в Шопене еще дышит настоящий Байрон «Манфреда» и «Каина»»⁸.

Шопенианство Балакирева-композитора проявилось в выборе жанров (ноктюрны, мазурки, вальсы). Есть и пример откровенной опоры на шопеновскую модель: драматургический профиль Второго, си-минорного, ноктюрна повторяет идею Ноктюрна Шопена с-moll. Как и в Ноктюрене Шопена до-минор, хоральная средняя часть с такой же, как у Шопена, ремаркой *religioso* приводит к мощной динамизации, распространяющейся и на репризу.

Ученик Балакирева Римский-Корсаков в молодые годы разделял положения эстетики «Новой русской школы», но в более поздние годы, к рубежу XIX–XX вв., пришел и к эмоционально раскованной мелодике, не прошедшей мимо шопеновского наследия, и к более определенному воздействию Шопена в опере на польский сюжет – «Пан Воевода». Несомненно, что в усилении внимания к Шопену, помимо общего изменения эстетических установок в русском искусстве, также сыграли труды В. В. Стасова – главного «идеолога» «Могучей кучки», который, отдавая должное Шопену, всячески подчеркивал его родство с Глинкой. Казалось бы, Чайковский, «оппонент» балакиревской школы, склонный к непосредственности лирического самовыражения и мелодической экспрессии, мог бы обнаружить точки соприкосновения с Шопеном. Однако по-настоящему этого не произошло! Интонационное наполнение лирики обоих композиторов было слишком разным. Более того, Чайковский не был даже поклонником шопеновской музыки. И все же «эхо» Шопена присутствует в наследии Чайковского: это фортепианная пьеса из ор. 72 – *Un poco di Chopin* («Немного Шопена»). Примечательно, что, в отличие от всех предыдущих и последующих случаев, это «портрет» Шопена, данный со стороны – почти как полумаска! – с использованием слегка завуалированных цитат.

Включение Шопена в поле зрения некоторых композиторов-шестидесятников (Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского) произошло даже позже, чем новое поколение композиторов 1880-х гг. стало активно пользоваться открытиями Шопена в построении фактуры. Это Лядов, Глазунов, Аренский; а в 1890-е гг. наступает кульминация русского романтизма и одновременно – шопенианства – в лице Рахманинова и особенно Скрябина.

Что же произошло? Балакиревский период – период «радикального» новаторства сменился, по выражению Римского-Корсакова, периодом «спокойного шествия вперед»⁹ – временем беляевского кружка. Иными словами, в России наступил этап позднего романтизма – то есть музыки интонационно вторичной (что не умаляет ее достоинств), прочно стоящей «на плечах» предшественников. И теперь русские композиторы принялись осваивать то, что раньше оставалось для них почти «за кадром»: чистую красоту и полнозвучную гармонию шопеновской фактуры. Именно эстетика любовного созерцания красоты звука определила ориентацию «восьмидесятников» в сфере фортепианной музыки преимущественно на Шопена – воспринятого, однако, в свете их собственных стилей. Говоря о шопеновском у Лядова, Глазунова и Аренского, я подразумеваю, во-первых, самое общее качество звучания фортепиано – педально-обертоновую слитность и гармонию ткани. Глазунову принадлежит и, пожалуй, наиболее удачный опыт оркестровки Шопена – в балете «Сильфиды». Нервная воодушевленность Шопена, шемящее чувство *zal*, острота драматических антитез получили самое отдаленное отражение в уютной, красочной игре звуков русских композиторов. Пожалуй, лишь Скрябин очень индивидуально претворит названные шопеновские качества.

Второе – это шопеновская система жанров (прелюдия, этюд, мазурка, экспромт и т. д.), которая легла в основу фортепианной миниатюры Лядова и Глазунова, а затем Скрябина,

в чуть меньшей степени – Аренского и Кюи. Среди названных композиторов, пожалуй, наибольшие шопенисты – это Лядов и Скрябин – в силу особой утонченности, дематериализации и трепетности их фактуры. При этом каждый из них воплотил преимущественно одну из граней шопеновского мира: Лядов – созерцательно-гармоническую сторону, Скрябин – импровизационно-стихийную, порывисто-драматическую. Для Лядова Шопен стал одной из многочисленных стилевых моделей – для фортепианной музыки (так же, как Римский-Корсаков – для оркестровой). Для Скрябина Шопен – безоговорочно любимейший композитор на раннем этапе его пути и органическая часть самой сердцевины его художественного мира.

И в лядовскую, и в скрябинскую музыку шопеновское проникало первоначально через жанр мазурки. Интересно, что Лядов (как верный ученик Римского-Корсакова) увидел в шопеновском сначала объективную, фольклорно-этнографическую сторону: его мазурки ор. 11 № 2 и ор. 15 № 2 написаны как картинки (*obrazki*) в народном духе, с использованием натуральных ходов и квинтовых «скрипичных» созвучий.

Для Скрябина мазурка – импульс полетности, то есть начало обнаружения самой сути «скрябинского». Вскоре дух Шопена обрел новую жизнь в скрябинских прелюдиях и этюдах. Шопеновского у Скрябина так много, что нет смысла выделять какие-то отдельные произведения. Самое удивительное – что все это далеко не подражания, а глубоко личностное претворение шопеновского, сплавленного с многочисленными другими истоками (Шуман, Чайковский, Лист), но безоговорочно доминирующего над всеми ними.

В своем последнем опусе, выйдя далеко за пределы романтической стилистики и создавая атональную музыку, Скрябин возвращается к шопеновской модели: Прелюдия ор. 74 № 2 – своего рода «парафраз» на Прелюдию Шопена ор. 28 № 2, a-moll (самое «нешопеновское» произведение Шопена, смотрящее в XX век). Общее в них – застылая и диссонантная фигурация с использованием чистых квинт. Интересно, что Б. Асафьев ставил в один ряд с шопеновским циклом 24 прелюдий во всех тональностях ор. 28 не ор. 11 Скрябина, формально и образно-стилистически к нему более близкий, а именно 5 прелюдий ор. 74!

В фортепианной музыке Рахманинова непосредственные шопеновские влияния можно обнаружить, пожалуй, в самых ранних опусах, например, в Элегии и Мелодии из ор. 3. К раннему этапу относится и создание Вариаций на тему Шопена.

Зато то, что сделал Рахманинов-пианист для глубокого концепционного осмысления музыки Шопена, переоценить невозможно. Шопен был одним из его любимейших и наиболее часто исполняемых авторов.

Естественно, что XX век, с его антиромантической ориентацией, сделал дальнейшее прямое развитие шопеновских традиций в области композиции практически нереальным. Однако интересно, что иной раз шопеновское проявлялось косвенно, подобно «отраженному свету» и в самых, казалось бы, неблагоприятных условиях. Нельзя не вспомнить, что Шостакович в 1927 г. участвовал как пианист в конкурсе имени Шопена в Варшаве и получил там диплом. Вскоре после этого он создает одно из своих самых авангардных и дерзких произведений – фортепианный цикл «Афоризмы». Возникает впечатление, что композитор-пианист, проведя долгое время в общении с музыкой Шопена, захотел полностью отрешиться от мира романтических интонаций и подвергнуть их переосмыслению. Однако он развил шопеновский метод как таковой, используя знаки жанра как носители утонченных смыслов, вступающих между собой в сложнейшую «игру». Вероятно, это и было поводом для критиков упрекать Шостаковича в литературности, которая в целом музыке 1920-х гг. была не свойственна. Но самое примечательное критическое высказывание касается последней пьесы цикла («Колыбельная песня») – о совмещении в ней влияний Стравинского и Шопена – иными словами, о совмещении несовместимого. По сути дела, «Колыбельная» в первую

очередь опирается на жанр барочной арии с чертами пассакальи; однако в ее фактуре есть именно шопеновская пространственность.

В заключение кратко скажу и о других аспектах самого глубокого внимания русской музыкальной культуры к Шопену. Взять хотя бы тот факт, что первое полное собрание сочинений Шопена вышло в Санкт-Петербурге. Не могу не назвать пианистов, наиболее тонко проникших в мир Шопена: Владимира Софроницкого, Святослава Рихтера, Евгения Маленина, Михаила Плетнева и т. д. Даже Мария Юдина, которой в целом Шопен не был близок, высказалась о цикле прелюдий как о бесконечно глубокой, уникальнейшей концепции.

Для понимания глубины новаций Шопена много сделали русские музыковеды. Болеслав Яворский оценивал Шопена как одну из вершин мировой музыки, как зачинателя новой, «психологической» эпохи. В гармоническом языке польского романтика Яворский усматривал проявление черт нового мышления, развившегося в конечном счете в неклассические «симметричные лады»¹⁰. Борису Асафьеву принадлежат три работы, посвященные специально изучению Шопена¹¹. Многие русские теоретики вскрыли специфические проявления логики и красоты в гармонии, построении формы, синтаксисе Шопена. Здесь в первую очередь следует назвать Льва Мазеля, труды которого были собраны в книгу «Исследования о Шопене»¹², Виктора Цуккермана¹³, Сергея Скребкова¹⁴, Виктора Бобровского, Юрия Холопова. Совсем недавно композитор Сергей Слонимский выпустил книгу «О новаторстве Шопена»¹⁵.

Среди шопеноведов-историков выделяется имя Игоря Бэлзы, рассматривающего музыку Шопена в широчайшем историко-культурном контексте.

Примечания

1 Глинка М. И. Записки. М., 1988. С. 103.

2 Серов А. Н. Статьи о музыке. М., 1988. Вып. 4. С. 343.

3 Там же. С. 349.

4 Там же. С. 351.

5 Серов А. Н. Статьи о музыке. М., 1986. Вып. 2-Б. С. 69.

6 Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 24.

7 Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Венок Шопену. М., 1989. С. 106.

8 Там же.

9 Римский-Корсаков Н. А. Указ. соч. С. 208.

10 Яворский Б. Л. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) // Яворский Б. Л. Избранные труды. Ч. 1. М., 1987. Раздел: Эпоха непрерывно-психологического мышления. С. 129–187. А также многие рукописные материалы из фонда 146 ГЦММК им. М. И. Глинки.

11 Асафьев Б. В. Шопен (1810–1849). Опыт характеристики. М., 1922; Асафьев Б. В. Шопен в воспроизведении русских композиторов. Цит. изд.; Асафьев Б. В. Мазурки Шопена // Он же. Избранные труды. Т. 4. М., 1955.

12 Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М., 1971.

13 Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фридерик Шопен: Статьи и исследования / Под ред. Г. Эдельмана. М., 1960. С. 44–81.

14 Скребков С. С. Новаторские черты тематического развития в музыке Ф. Шопена // The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin. Warszawa, 1963.

15 Слонимский С. М. О новаторстве Шопена. СПб., 2010.

Много замечательных страниц посвящено произведениям Шопена в книге *Бобровского В.П.* «Функциональные основы музыкальной формы», М., 1978, в статье *Холопова Ю.Н.* «О финале Второй сонаты», на нем. яз. в кн.: *Chopin Studies. Warszawa, 1990*; а также в его пока неопубликованных текстах и лекциях.

Из работ автора статьи: *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995; *Он же.* Шопен // *Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия.* М., 2008.

И. И. Никольская (Москва). В. В. Стасов о Шопене

Композитор и критик... Их творческие пересечения и размежевания – многосложная проблема для искусствоведческого исследования. Взаимное отрицание и сближение индивидуальностей, каждая из которых имеет свой темперамент, воспитание, жизненный опыт, – первый слой этой проблемы. Дифференциация подчас отнюдь не тождественных друг другу представлений о смысле и общественном функционировании музыкального искусства – еще один момент, нередко порождающий разноречивость и полемичность эстетического высказывания. Нельзя не учитывать и такой фактор как различия в национальной истории и географии, в поэтическом складе нации. Вписанность композитора и критика в специфический мир национальной жизни и культуры оказывает сильнейшее влияние на формирование индивидуальной неповторимости представителей двух разных профессий, объединенных приверженностью к искусству. Немало определяет в их творческой встрече и историческая стадийность развития нации и ее культуры, обуславливающая приоритет не схожих друг с другом творческих тенденций.

Все это надо иметь в виду, когда речь идет о том анализе, который дал музыке Шопена известный критик Владимир Стасов.

В. В. Стасов следующим образом сформулировал задачи критика своего времени: «Всякое настоящее произведение искусства... носит в самом себе свое значение и назначение: раскрыть то и другое для человеческого рода и есть назначение критики...»¹. Субъективно-вкусовой, поверхностно-мелочной критике он противопоставлял свой идеал «критика-действителя», столь же активного в искусстве, как и сам художник.

Основная идея Стасова – утвердить завоевания русской музыки в ее борьбе за народность, национальность, реализм. В отдельных мыслях и подчас только бегло намеченных принципиальных позициях в вопросах искусства и художественной критики сказывалось влияние на Стасова идей В. Г. Белинского, которого критик называл одним из главных своих учителей (наряду с Герценом, Чернышевским и Писаревым). С польским романтизмом перекликалась известная позиция Стасова о том, что искусство не может быть самоцельным, замкнутым в себе, а должно быть связано с интересами жизни и отвечать ее реальным практическим запросам.

В своих требованиях В. В. Стасов был тверд и непреклонен, а в оценках – страстен, часто пристрастен, и мог скорее разойтись с дорогим другом, чем изменить своим идеям или поступиться своими взглядами и убеждениями.

Большое значение имела деятельность Стасова по поддержке и реальной помощи «Могучей кучке». Он писал: «Совместное развитие, рост и творчество, взаимные влияния, помощь и музыкальное «товарищество» таких высоких личностей, как Балакирев, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, не могли не принести крупных плодов. Эти пять русских музыкантов, сплоченные одной мыслью и пониманием, одинаковыми симпатиями и антипатиями, одинаковым изучением и обожанием великих композиторов Запада, достойно продолжали и расширяли дело, начатое Глинкой и Даргомыжским»².

Однако деятельность критика была не лишена просчетов и недостатков. Он «воевал» с Германом Ларошем, переводчиком работы «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслика, поддержавшего произведения «Мира искусства» и творчество так называемого «Серебряного века» (все это переросло со временем в антрепризу Сергея Дягилева). Не понял нового времени. Не заметил предшественников Глинки – Верстовского, Алябьева, Варламова и Гурилева. В начале 80-х гг. XIX в. выступал против консерваторий, убежденно верил в то, что композиторы-самородки не нуждаются в академическом образовании. С этих позиций критиковал Чайковского.

Все эти плюсы и минусы взглядов и подходов Стасова сказались в оценке Шопена. В целом российский критик очень высоко оценивал польского композитора. По его мнению, Шопен представлял такое яркое, самостоятельное и высокоталантливое проявление национальности, какого (кроме Вебера) нельзя было представить до него в музыке.

Вот некоторые цитаты из Стасова: «Могучая нота польской национальности, ненасытная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях»³; «Шопен водворил на страницах фортепианных композиций новый мир, такой широкий и глубокий, какого прежде не было еще в музыке. Шопен был поэт, индивидуалист и лирик: внутренний мир с разнообразными, то мирными, тихими и грандиозными, то взволнованными, бурными и трагическими событиями стал являться у него в формах чудной поэзии, прелести и красоты»⁴.

В отличие от видения Шопена в XX столетии, Стасов считал его программным композитором. Критик был страстным приверженцем программности и называл программную музыку «новооткрытой Америкой искусства»⁵. «Невзирая на 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 музыке программной, как и его великолепные баллады (программность которых заявлена автором посредством самого заглавия). В программности 2-й сонаты Шопена (b-moll) не сомневаются даже самые упорные враги программной музыки. Знаменитый в целом мире похоронный марш этой сонаты, совершенно единственный в своем роде, явно изображает шествие целого народа, убитого горем, при трагическом перезвоне колоколов; быть может, еще более необычный по своей гениальности, самостоятельности и новизне финал этой сонаты точно так же изображает, совершенно явно для каждого человека, безотрадный свист и вой ветра над могилой погребенного. Все это столько же программно, как баллады Шопена, из которых одни имеют характер рыцарский, другие – сельский, пасторальный, или как 2-е скерцо (b-moll), изображающее, по предположениям иных, ряд сцен Дездемоны с Отелло, или как 3-й *Impromptu* (*Ges-dur*), также рисующий грациозную сцену двух влюбленных, женщины и мужчины, или Большой полонез (*As-dur*), где нарисован отряд скачущей конницы, война и звон и гром оружия, как 2-я и 15-я прелюдии, обе с колоколами – картины испанского монастыря, монастырского сада, монашеского шествия, или, наконец, как обе мазурки *C-dur* (op. 24 и 56), представляющие изящные картинки польской народной сельской жизни. Мудрено было бы, – оговаривается Стасов, – определить программные намерения всех созданий Шопена. [...] Ему надо было выражать свою душу, чувство, картины и события своей внутренней незримой для постороннего люда жизни. (Очень верное замечание! – *И.Н.*) [...] Глубокие думы о самом себе и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечные сцены любви, лишь изредка прерываемые тихими и спокойными картинами природы, – вот где область и могучее царство Шопена, вот где совершаются им великие тайны искусства под именем сонат, прелюдий, мазурок, полонезов, скерцо, этюдов и *impromptus*»⁶.

Насчет сонаты b-moll Стасов, вероятнее всего, был прав. Он писал о непонимании этой сонаты даже соратниками Шопена – Шуманом и Листом. Стасов находился на позиции, противоположной немецкому эстетике Эдуарду Ганслику, которого, кстати, нередко критиковал в своих статьях. Ганслик считал, что «изображать» музыка ничего не может: «Музыкальная мысль, вполне ставшая явлением, уже есть самостоятельное прекрасное; она сама себе цель, а отнюдь не средство или материал для изображения чувств и мыслей. Содержание музыки – *движущиеся звуковые формы*»⁷. И далее: «С полным правом называем мы музыкальную тему величественною, грациозною, задушевною, бессодержательною, тривиальною, но все

эти выражения относятся к *музыкальному* характеру данного места. Желая характеризовать эту музыкальную выразительность мотива, мы часто выбираем понятия из нашей душевной жизни, как например «гордый, тоскливый, нежный, мужественный, томительный». Но мы точно так же можем брать обозначения и из других сфер явлений и называть музыку «благоуханною, весенне-свежею, туманной, ледяною». И так, в обозначении музыкального характера чувства составляют *феномены*, такие же как и всякие другие, представляющие какие-нибудь аналогии. Такими эпитетами (помня их иносказательность) можно пользоваться, без них даже нельзя обойтись, только следует остерегаться таких положений: «эта музыка *изображает* гордость»⁸ (курсив Э. Ганслика). Эпитеты, которые приводит Ганслик, вполне применимы, в том числе, для анализа произведений Шопена.

Уже в XX столетии музыковеды иначе подходят к вопросу о программности в творчестве Шопена. Ирена Понятовская в своем эссе о Шопене пишет: «Чем был романтизм и что он означал в творчестве Шопена? Прежде всего нужно сказать, что сосуществовали разные романтизмы: романтизм, постулирующий соединение искусств по принципу «*correspondance des arts*»¹ с сильным воздействием литературы, а также противоположное течение – абсолютной музыки, следующей классическим формам, в котором стилистика, однако, была романтической». Стасов опирался на романтизм первого типа – одним из главных достижений романтизма он считал, как уже говорилось, программность. По мнению же Понятовской, «это абсолютная музыка, без следа каких-либо программных ассоциаций»⁹.

* * *

Другим аспектом нашего исследования является упорная и часто повторяемая мысль Стасова о творческих связях Шопена с первым русским профессиональным композитором Михаилом Глинкой, который в работах Стасова был возведен на недостижимый пьедестал. Почти на протяжении 50 лет Стасов всякий раз, когда затрагивал тему о национальном в искусстве, называл имя Шопена рядом с именем Глинки.

В своей монографии «Михаил Иванович Глинка» Стасов сопоставляет Шопена и Глинку по разным линиям. Говоря о романсах Глинки, Стасов считает, что натуры обоих славянских художников удивительно схожи, если бы «*талант Шопена не был означен какою-то особой печатью болезненности, вечного томления, страдальчества, постоянной минорности настроения*»¹⁰.

Глинка и Шопен, как художники нового времени, были определенным образом связаны между собой в поисках новых форм и новых средств выражения для своего искусства. Под новыми формами критик подразумевает не собственно форму, но скорее способы звуковысотной организации. Одной из характернейших стилевых черт Шопена и Глинки Стасов считает применение так называемых плагальных каденций. «Они были употребляемы и Вебером, и Мендельсоном, и Шуманом, всего же более Шопеном в его фортепианных вещах, этих истиннейших проявлениях бетховенского духа скорби, самоуглубления и страсти. [...] Шопен являлся для Глинки первым провозвестником возможности и необходимости новых форм для выражения тех таинственных, страстных движений души, которые составляют исключительную принадлежность нашего века. [...] Шопен являлся для Глинки как бы проводником в новые сферы искусства, заменял ему собой знакомство с теми произведениями Бетховена, которые первые вступили в новооткрытый мир души и нашли им художественное

¹ соответствие искусств (франц.)

выражение. Знакомство с сочинениями Шопена в период времени после «Ивана Сусанина» имело самое важное значение для таланта Глинки»¹¹.

Эти мысли развиваются и в других местах стасовской монографии, где речь идет о самобытном истолковании «шопеновских форм» в опере «Иван Сусанин» (названной композитором – «Жизнь за царя»).

Имеется в виду мазурка в сцене в лесу, а также в опере «Руслан и Людмила» и некоторых романсах Глинки. Повсюду Стасов ведет линию шопено-глинкинских исканий от позднего Бетховена. Даже по поводу «Руслана и Людмилы» он пишет: «В этой опере [...] у Глинки всего больше родства с Бетховеном и Шопеном, чуть не на каждом шагу чувствуешь, что они все трое [...] принадлежат к одному и тому же семейству при всей разности талантов и личностей»¹².

Тезис об особом новаторстве Шопена получил дальнейшее развитие в теоретической работе Стасова «О некоторых формах нынешней музыки». Стасов исходил из того, что Бетховен в последнем периоде своего творчества обновил традиционную мажоро-минорную систему за счет оригинального развития свойств старинных церковных модусов. (Так называемые церковные модусы средневековья отнюдь не являются специальной принадлежностью церковных напевов, но находят свое широкое развитие в народной музыке европейских стран.) Стасов ссылается на поздние сонаты и квартеты, на 9-ю симфонию и «Торжественную мессу», указывая, что новые средства выражения понадобились композитору для воплощения новых задач, величественных, небывалых еще в музыкальном искусстве. Заметим, что и Шопен, и Глинка не увлекались поздним Бетховеном, скорее всего даже не знали его последних опусов. Однако у Стасова постоянно выступает триумвират: Бетховен – Шопен – Глинка.

«Как известно, – утверждает Стасов дальше, – в течение нашего столетия воздвигнулось знамя национальности в искусстве и науке. Музыка последовала за общим движением, и после нескольких первоначальных проб (таковы, например, некоторые места в «Обероне» у Вебера и в венгерских маршах у Франца Шуберта и т. д.). Шопен выступает первым художником, удовлетворяющим мысли о народной мелодии и народной музыкальной форме. Он первый стал стремиться к тому, чтобы передавать народные мелодии (все равно, заимствованные ли, или им самим сочиненные в истинно народном духе) и в их настоящем, не офальшивленном облике, с их самобытным колоритом и ритмом. Он первый стал уметь это, он первый установил наконец, в какую именно гармонию их надо облекать, он первый посмел изображать их со всеми их «нарушениями правил» (по вульгарному понятию), ничуть не приглаживая, не опошляя и не модернизируя их»¹³.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.