

Гудимова С.А.

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ПОЛЬШИ XIX ВЕКА

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Москва, Россия, gudimova-svetlana@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается музыкальная жизнь Польши после поражения Ноябрьского восстания 1830 г. В тот период ценность того или иного явления искусства определялась не только (а порой не столько) его художественными достоинствами. Искусство становится основным полем манифестации национальной неповторимости. Идея национального характера музыкального творчества стала первейшим требованием, предъявляемым к композиторам, и именно она подчинила себе в конечном счете всю музыкальную культуру того времени.

Ключевые слова: романтическая эстетика; импровизации музыкальные и литературные; «польский колорит»; «свое» и «чужое» искусство; «все народное» как критерий искусства; литературно-художественные салоны и издания; творчество скрипачей-виртуозов – Паганини, Липиньского, Венявского; критик Юзеф Сикорский; С. Монюшко, Ц. Кюи.

Поступила: 30.07.20

Принята к печати: 14.08.20

Gudimova S.A.

Features of the musical life of Poland in the 19 th century

Institute of Scientific Information for Social Sciences

of the Russian Academy of Sciences,

Moscow, Russia, gudimova-svetlana@mail.ru

Abstract. The article examines the musical life of Poland after the defeat of the November Uprising of 1830. In that period, the value of a particular art phenomenon was determined not only (and sometimes not so much) by its artistic merits, art the value of a particular art phenomenon was determined not only (and sometimes not so much) by its artistic merit. Art is becoming the main field for the manifestation of national originality. The idea of the national character of musical creativity became the first requirement for composers, and it was this idea that ultimately subordinated the entire musical life of that time.

Keywords: Romantic aesthetics; musical and literary improvisations; «Polish flavour»; «our and «someone else's» art; «Everything that is popular» as a criterion for art; literary and art salons and publications; the creativity of violin virtuosos – Paganini, Lipinsky, Wieniawsky; critic Jozef Sikorski; S. Moniuszko, C. Cui.

Received: 30.07.20

Accepted: 14.08.20

Романтический культ импровизации, свободного фантазирования сломал старые рамки бытования музыки, и исполнительская деятельность окончательно признается творческой. Появляется новый тип музыканта – гастроллирующий виртуоз, пишущий для своего инструмента и видящий в композиции средство выражения собственной индивидуальности – поэт и актер в одном лице. Виртуозы приносят на концертную эстраду новый круг образов и тем, свежесть и яркость национальной мелодики, разнообразие танцевальных ритмов, обогащают ладово-гармонический, эмоциональный и колористический мир музыки, выявляют неведомые ранее возможности инструментов.

Примерно до середины XIX в. польская публика отдает предпочтение импровизациям, а не «записанным» композициям. Популярность «свободных» музыкальных высказываний была столь велика, что даже недостатки импровизаций трактовались как художественные достоинства. Алогичность объяснялась импульсивностью, необоснованные тематические и динамические контрасты – оригинальностью воображения, отсутствие внутренней структуры – поэтичностью.

Существенное расширение музыкальной аудитории, романтический культ новизны и оригинальности в известной степени обусловили некоторые недостатки концертной жизни того периода. Неподго-

товленные слушатели не всегда могли отличить истинные художественные ценности от ловкого трюкачества, и порой судьбу того или иного выступления могла решить умело сделанная реклама.

На одних и тех же концертных эстрадах выступают гении и шарлатаны, великие виртуозы и музыкальные фокусники. Так, в Кракове, как отмечала местная пресса, ни один артист со времени выступлений великой Каталани не привлек к своим концертам такого огромного числа слушателей, как некий Страньский, певший сопрано (!) виртуозные арии, написанные для колоратуры. Краковская публика, слышавшая таких выдающихся скрипачей, как Г.В. Эрнст, К. Липиньский, Г. Венявский с энтузиазмом встречает выступления В. Ижицкого, играющего на расстроенной скрипке собственные сочинения одним пальцем на одной струне (три остальные струны и три пальца левой руки для большего эффекта завязывались [Reiss, 1939, s. 54, 59]).

Даже такой польский виртуоз, как А. Контский (1826–1879), обладавший феноменальной техникой, зачастую превращался в наивного иллюстратора, подражая голосам птиц, шуму воды и ветра. Угодная вкусам публики, он пишет мелодраматический опус «Последние минуты поэта, раскаяние, борьба страстей, луч надежды, молитва и агония» для скрипки с аккомпанементом арфы и органа-мелодиума.

«Искусство, высокое искусство, – восклицал Ф. Лист, – стынет в гостиных, обтянутых красным шелком, теряет сознание в светложелтых или жемчужно-голубых салонах. Всякий истинный художник чувствует это, хотя не все умеют отдать себе в этом отчет» [Лист, 1956, с. 193–194].

Не только фортепианный, скрипичный, но даже человеческий голос публика оценивает лишь с точки зрения виртуозности. Директор Придворной певческой капеллы Федор Петрович Львов писал об этом: «Забывать не могу, что говоря однажды с знаменитой певицей Каталани и изъявив ей мое удивление, что она с ее необычайным дарованием и превосходным голосом занимается подражанием скрипке и поет вариации известного тогда виртуоза Роде, получил следующий ответ: “Если б, – сказала она мне со вздохом, – не украшала я пения своего разными диковинками и держалась истинного вкуса, тогда не имела бы и трети того капитала, который составляет знаменитое мое богатство”» [Львов, 1834, с. 34–35].

Входят в моду и литературные импровизации. Великолепным импровизатором был Адам Мицкевич, его искусство покорило и Москву,

и Петербург. Многие исследователи считают, что именно автор «Дзядов» послужил прообразом итальянца-импровизатора – героя повести Пушкина «Египетские ночи». В Польше боготворили другого импровизатора – Диотиму (Ядвигу Лушчевскую). Ее литературный салон в середине века был, пожалуй, самым популярным в Варшаве. На «четверги» Диотимы приходило множество людей, «литература встречалась с финансами и аристократией, помещики с мещанами, врачи, чиновники, инженеры с профессорами университета и учеными, молодежь с артистами, барышни с женихами, – писал известный польский журналист А. Залеский. – Все, что было в Варшаве в самом широком смысле выдающегося, проходило через эти салоны, а элегантный и модный свет считал шиком бывать на “четвергах”... Дамы в вечерних туалетах, мужчины – во фраках и белых галстуках... В конце второго зала висит портрет пророчицы кисти Симмлера¹, изображающий девушку в фантастическом греческом наряде в момент вдохновенной импровизации. Под портретом на возвышении – поэтический трон, украшенный серебряной и золотой парчой... Перед чтением пророчица в окружении “двора” появлялась в зале. Впереди шли маршалы, потом камергеры и замыкали шествие паж². Торжественным шагом проходила пророчица салон и, сев на золоченый трон, начинала читать... Наступала полная тишина. Все с благоговением слушали изумрудные строки поэмы» [Zaleski, 1971, s. 432–433].

Литературные импровизации чаще всего превращались в салонную игру, а в музыке постепенно формируются более строгие критерии оценки импровизации, которую рассматривают как синтез искусства совершенного владения инструментом и науки композиции. Большое внимание теории и практике импровизации уделяет в своих трудах и непосредственно на занятиях известный венский педагог К. Черни – создатель одной из крупнейших пианистических школ первой половины XIX в. (его учениками были Ф. Лист, С. Гальберг, Т. Делёр, Т. Лешетицкий и др.). К данной проблеме обращается крупный теоретик, глава бельгийской и французской музыковедческой школы, основоположник профессиональной музыкальной критики во Франции Ф.Ж. Фетис; вопросы импровизации занимают значительное ме-

¹ Юзеф Симмлер художник, чрезвычайно популярный в Польше в эпоху романтизма (историческая и портретная живопись). – *Здесь и далее прим. автора.*

² Титулы придуманы А. Залеским.

сто в статьях и письмах Р. Шумана и многих других музыкантов этого периода. Известный педагог и музыкальный теоретик А. Рейха, среди учеников которого были Г. Берлиоз и Ф. Лист, А. Адан и Ш. Гуно, писал: «Романтический стиль требует от артиста выдающихся идей, самобытности, вкуса и в особенности надежного, строгого и тонкого критического чутья, которое бы непрестанно предостерегало его от заблуждений слишком пылкого или слишком беспорядочного воображения» [Музыкальная эстетика Франции ..., 1974, с. 91].

В Польше «высочайший образец для искусства» – «все народное», – так писал влиятельный музыкальный критик Юзеф Сикорский. Одной из его программных статей – «О музыке» – предпослан такой девиз: «Я из сердца и души своего народа впитываю эстетические каноны. <...> Моя цель – родное искусство» [Antologia ..., 1955, s. 69]. «У сельского жителя, – отмечал критик, – нет времени, как у человека с поэтическими наклонностями или у поэта-профессионала, размышлять над песнью; он создает ее в минуты вдохновения, и не как импровизатор, воспитанный в теплице большого города, взлелеянный дыханием цивилизации, а как человек, всему обязанный природе, как ребенок матери. <...> Он не импровизирует без пения, а только поет, когда ему слов не хватает или он найти их не может, тогда он в общий текст печальной или веселой песни добавляет – ой! да! да! хей ли! ли! ли! – или какие-нибудь восклицания такого типа» [там же, s. 71–72].

Обращение к фольклору, вообще свойственное романтизму, приобрело в Польше после утраты государственной независимости особое значение. Польские романтики стремились найти в народном искусстве праосновы единства нации, те черты ее общности, которые существуют в бесконечном континууме прошлого, настоящего и будущего. Польское романтическое искусство видело свою задачу в воплощении лучших черт национального характера, воспитании и утверждении национального сознания. «Герольд» польского романтизма Мауриций Мохнацкий называет романтизм эпохой самопознания нации, а писатель Юзеф Игнаций Крашевский – периодом эмансипации нации.

Некоторые исследователи определяют образ жизни поляков в XIX в. как «экзистенцию в мечтах». Романтическая вера в безграничные возможности личности стала в Польше символом веры в безграничные возможности нации, которая первой возвестила миру идею свободы и в будущем должна утвердить ее на всей земле. «Я встану

сам. Я дам народам братство, // Их ободрю. Ведь я, пройдя мытарства, **Постиг себя**» – так писал Циприан Норвид, поэт-романтик, над которым, в отличие от многих других польских художников не тяготело «проклятие партикуляризма» (Я. Ивашкевич). Польские романтики писали об особом историческом значении Польши, хранящей секрет живой воды и живого Слова, которые способны спасти и страну, и мир. «У каждого народа, как и у каждого человека, – писал Северин Гоциньский, – есть свои сны, непонятные, пророческие, есть и видения, предчувствия, есть свои таинственные черты» (цит. по: Style .., 1986, s. 332). У «счастливых» народов они постепенно утрачиваются, но у народа угнетенного знание таинственного усиливается. Страдающая Польша, считали романтики, становится естественной почвой мессианизма, ее истинной землей.

Мессианские мечтания, мечтания о мистерии воскресения Польши – до сих пор одно из величайших загадок той эпохи. Но истоки польского мессианизма – в романтических мечтах и «чудесной» (романтической) интерпретации жизни. Польскому романтизму «ментальность чуда» (М. Яньон) была свойственна с самого начала и с особой силой она проявилась в мессианизме, в мечтах о той скрытой таинственной жизни, которая неожиданно «взорвется» из глубин родной земли.

В разделенной Польше ценность того или иного явления искусства определялась не только (а порой не столько) его художественными достоинствами, сколько тем, какой политический заряд оно несет в себе, насколько полно выражает стремления и чаяния нации. «Музыка становится основным полем манифестации национальной неповторимости. <...> Поэтому идея национального характера музыкального творчества стала первейшим требованием, предъявляемым к композиторам <...> и именно она подчинила себе, а в конечном счете, всю музыкальную культуру того времени» [Хехлинская, 1989, с. 155], – отмечает польский музыковед Зофья Хехлинская.

До Ноябрьского восстания 1830 г. Варшава была одним из центров европейской культуры. После 1830 г. ситуация резко изменилась. Искусство стало делиться на «свое» и «чужое», критика начала тщательно оберегать польскую культуру от влияний как с Запада, так и с Востока. Любые проявления художественной жизни, в которых ощущался «польский колорит», рассматривались в основном по принципу: этот театр (спектакль, артист) истинно польский и поэтому у любого

критика, если он, конечно, поляк, не может не вызвать восхищения. Произведения такого второстепенного композитора, как И.Ф. Добжинский, смело сравнивались с высшими достижениями венской классической школы, а в мазурах уже забытого сейчас сочинителя Микули самый влиятельный критик того времени Юзеф Сикорский находит не только очарование, но и... «глубокомыслие». В операх Верди варшавским музыковедам слышались лишь «спазматические вопли», в партитуре «Тангейзера» – сплошной хаос, творчество Г. Берлиоза расценивалось ими как система «искусственная, умозрительная».

Таким образом, Польша (за исключением Кракова) постепенно изолировалась от остального музыкального мира. В концертных залах и салонах звучали инструментальные фантазии и лирико-героические баллады, фуги и кантаты на народные темы, полонезы и обереки (польские народные танцы). В Варшаве не было ни филармонии, ни постоянного симфонического оркестра. Симфоническая музыка не исполнялась и в других культурных центрах Польши, так как не хватало профессиональных музыкантов¹. Показательно в этом отношении письмо С. Монюшко (1851) Ю. Сикорскому, в котором он характеризует состояние виленского оркестра: «...он плохо укомплектован, фоготом даже и не пахнет, гобой один, а второй кларнет играет так фальшиво, что лучше бы его совсем не было. Валторны архислабые, трубы еще слабее, зато тромбон гремит за всех» [цит. по: *Z dziejów ...*, 1966, s. 408].

Польские композиторы творили, «зная едва кое-что из Берлиоза, Листа, Вагнера, Шумана, Глинки» [Кюи, 1952, с. 204], и практически не обращались к симфонической музыке. Несмотря на почти религиозный культ Шопена, который сумел обогатить гармонический стиль за счет тональных особенностей фольклора, его «последователи» ограничивались лишь внешними признаками народного искусства – элементами метроритмики и мелодики. Для оценки творчества любого польского композитора XIX в. существовал главный критерий – национальные (шопеновские) традиции польской музыкальной культуры. В любой монографии, рецензии или коротенькой статье в энциклопедии обязательно подчеркивалось, продолжал ли композитор шопенов-

¹ После поражения Ноябрьского восстания Варшавская консерватория была закрыта, и в течение трех десятилетий обучение музыке велось частным образом.

ские (национальные) традиции или находился под «влиянием» итальянской канцонетты, творчества Рихарда Вагнера или Рихарда Штрауса, или был «эпигоном» Доницетти или Россини. Критика, считая, что главные черты народной культуры – наивность и простота, требовала от профессиональных музыкантов того же.

Этим требованиям более всего отвечало творчество С. Монюшко. И рецензенты газет и журналов, и музыковеды, анализировавшие сочинения Монюшко, неизменно восхваляли его именно за «сердечность и теплоту». «искренность и простоту» и, конечно, за «народность». С 1 января 1858 г. после варшавской премьеры оперы «Галька» Монюшко стал главенствующей фигурой в польской музыкальной жизни.

Русские музыканты, ратовавшие за создание славянских музыкальных школ, всячески поддерживали и пропагандировали искусство славянских композиторов. Активно содействовали они и постановке «Гальки» на московской и петербургской сценах. Премьера (4 февраля 1870 г.) в Мариинском театре была воспринята в Польше, как настоящий триумф польской музыки: «...в одной из первых столиц Европы любимое произведение нашего композитора снискало себе надлежащее признание и успех» [цит. по: Рудзинский, 1963, с. 245].

Отношение русских композиторов и критиков к творчеству Монюшко было глубоко благожелательным и объективным. В рецензии на петербургскую постановку «Гальки» ученик и друг Монюшко Цезарь Кюи, отмечая достоинства оперы, в то же время не изолирует ее от музыкального контекста эпохи. «Увертюра блестяща, но по музыке весьма обыкновенная; за довольно ординарной интродукцией следуют две весьма обыкновенные темы: одна минорная, другая мажорная; симфонической разработки тем нет, средняя часть крошечная и без всякого интереса, повторение тем мило и в оркестре, и в гармонизации, конец увертюры громок и очень ординарен. Первый хор – полонез – в музыкальном отношении лучший номер оперы; он не лишен ширины и силы, полон характера, весьма музыкален, отлично построен; это один из лучших полонезов. <...> Следующее трио слабо до крайности; оно до такой степени мало похоже на остальную музыку “Гальки”, что не верится, что Монюшко изобрел эти слабенькие мелодии, эти попытки вокализ, это поползновение на виртуозность исполнения» [Кюи, 1952, с. 157]. «В музыке Монюшко нет большой глубины, силы, нет первоклассных красот» [там же, с. 156], – пишет Кюи,

сравнивая сочинение с европейскими образцами этого жанра. Русская критика указывает на ординарность и тривиальность мелодики, бледность инструментовки, на использование фольклора «без всякой попытки разработать темы и развить их симфонически» [Кюи, 1952, с. 158]. А в Польше ценились именно эти качества музыки Монюшко. И в результате Монюшко как композитор остался «на той же точке музыкального развития... без всякого движения вперед» [там же, с. 207].

Романтический культ инструментальной музыки привел в Европе к интенсивному развитию больших и малых инструментальных форм, максимально раскрыл возможности инструментов и различных инструментальных составов, индивидуализировал фактуру, обогатил оркестр новыми красками. Самое высокое место на романтическом Парнасе отводилось скрипке как инструменту, передающему наиболее тонкие оттенки душевных переживаний человека. «Скрипка – инструмент почти по-человечески капризный и находящийся почти в симпатическом соответствии с расположением духа скрипача, – писал Г. Гейне, – малейшее недомогание, самое легкое душевное потрясение, дуновение чувства находит здесь непосредственный отклик, и это, вероятно, оттого, что скрипка, так близко прижимаемая к нашей груди, слышит и биение нашего сердца [Гейне, 1936, с. 458].

Скрипичная игра достигает в тот период высочайшего совершенства. Вершиной романтического скрипичного искусства стало творчество Н. Паганини – непревзойденного виртуоза, выдающегося композитора, глубоко национального художника, следовавшего принципам итальянской народной музыки, народного импровизационного стиля. Он был новатором во всем – ввел новые технические приемы, обогатил колористические возможности инструмента, полнозвучно использовал весь диапазон скрипки, ввел новые принципы мелодического развития. Он был создателем нового стиля, восторженно принятого европейской публикой и передовыми деятелями культуры (Р. Шуман, Г. Гейне, Ф. Лист и др.).

Творчество Паганини во многом определило дальнейшее развитие не только скрипичной, но и инструментальной музыки вообще. Начавшийся в 30-е годы XIX в. переворот в фортепианном искусстве и в области инструментовки, связанный в первую очередь с деятельностью Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, Г. Берлиоза, был в значительной мере творческим продолжением паганиниевских традиций.

Преемниками великого гегенуэца в скрипичном искусстве стали Г.В. Эрнст, А. Вьетан, К. Липиньский и Г. Венявский – ярчайший представитель романтического направления польской музыкальной культуры второй половины XIX в.

Композиторская и исполнительская деятельность Генрика Венявского – крупное явление романтической музыки XIX в. Его творчество неразрывно связано со стилем эпохи – последним «большим стилем» в истории европейской культуры, система ценностей которого организовывала художественную жизнь.

Каждая эпоха создает свой «интонационный словарь» (достаточно сравнить европейскую музыку до и после утверждения гомофонно-гармонического письма, до и после разложения ладо-тонального единства и распада функционально-гармонических связей). Композиторы используют выразительные возможности лада, гармонии, тембра, фактуры и т.п., присущие данной эпохе, данному стилю: «...музыка в груди современного композитора, – замечает Э.Т.А. Гофман, – не может прозвучать иначе, нежели со всеми теми красотами, которыми наделяет ее нынешнее изобилие средств» [Музыкальная эстетика Германии ..., 1981, Т. 2, с. 29]. И в этом смысле верно парадоксальное, на первый взгляд, утверждение, что не художник формирует стиль, а стиль формирует художника. (Сколь очевидны, например, приметы единого стиля в живописи А. Ватто и клавишной музыке Ф. Куперена и сколь различно искусство Моцарта и Шёнберга). Сильная творческая личность всегда подчиняет себе художественную «модель», более того, именно откристаллизовавшиеся формы, как родной язык или привычный материал, порождали уверенность в обращении с ними и открывали простор для воплощения индивидуальных замыслов. На это явление в свое время обратил внимание Э. Делакруа: «...во времена Моцарта и Чимарозы можно насчитать до 40 музыкантов, как бы принадлежащих к одной семье. <...> Подлинно прекрасное в искусстве вечно... но оно облечено в покровы своего века» [Делакруа, 1961, с. 178, 333]. Также и в искусстве романтиков обнаруживаются «покровы века», принадлежность к единому стилю. Близость творчества Г. Венявского творчеству Н. Паганини, Г.В. Эрнста, А. Вьетана, Ф. Шопена, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, К. Липиньского и других свидетельствует не о том, что творческая воля польского музыканта находилась под «влиянием» признанных авторитетов, а о несомненной связи его искусства со стилем эпохи.

Венявский выступал в Польше редко, его гастрольный график был чрезвычайно насыщен, достаточно сказать, что, гастролируя в США вместе с Антоном Рубинштейном, они за 244 дня дали 214 концертов. Во всех городах Польши Венявского принимали восторженно. Но не всем музыкантам, завоевавшим мировую славу, можно было надеяться на теплый прием в Варшаве. Адепты «национального» не прощали отхода от традиций даже наименее знаменитым виртуозам. Великий польский скрипач Кароль Липиньский, друг и соперник Паганини, автор сочинений, вошедших в мировую скрипичную литературу, лучший исполнитель Баха и Бетховена, «удостоился» в Польше лишь таких некрологов: «Благодаря необычайной силе своего таланта, он сумел занять среди зарубежных музыкантов высшее место, но, кроме, пожалуй, почета и успеха в области концертной деятельности. **никакой другой пользы наша страна от этого не получила**» (выделено мной. – С. Г.) [цит. по: Powrozniak, 1970, s. 193].

«От Польши его отделяли не столько расстояния и отсутствие контактов, сколько врожденная холодность его характера, усиливавшаяся с годами, а также **любовь к немецкому искусству** (выделено мной. – С. Г.), суровый тип которого соответствовал его художественному видению» [там же].

Польскую музыкальную критику, возможно, даже раздражали восторженные зарубежные отзывы: «Липиньский бесценен в исполнении старых музыкальных сочинений Баха, Корелли, Гартини и Бетховена: вряд ли кто с ним в этом поспорит! Кто умеет лучше него вникать в мысли, которые он передает, в дух разных школ, в характер каждого сочинения» [цит. по: Григорьев, 1963, с. 196].

Липиньский, конечно, знал запросы публики, но он был истинным художником и не собирался им потакать. Он неоднократно повторял: «Обязанность композитора... развивать и образовывать ее [публики. – С. Г.] вкус; тот же, кто продает себя публике, никогда ничего не делает для искусства, и не может его продвинуть вперед» [цит. по: Григорьев, 1963, с. 196].

Публика жаждала развлечений, серьезное, глубокое творчество Липиньского не отвечало ее ожиданиям, ухо польских критиков не улавливало родных интонаций, и его искусство было признано «чужим». Некоторые исследователи объясняют «прохладное» отношение к Липиньскому тем, что он в последние годы был концертмейстером и солистом оркестра Дрезденской оперы, но ведь и другой великий

польский скрипач – Генрик Венявский был солистом императорских театров в Петербурге, гастролировал по всему миру. Но Венявский написал «Воспоминание о Познани», «Блестящий полонез» и много виртуозных сочинений, в которых слышались знакомые песенные интонации, что позволяло критикам относить его творчество к «достоянию польскому». А Кароль Липиньский, хотя и создал ряд скрипичных транскрипций фортепианных пьес Шопена, вошел в музыкальную литературу как автор концертов, фантазий и вариаций на собственные темы и темы классических опер¹. Несмотря на то что «Военный концерт» Липиньского исполняли и исполняют до сих пор лучшие скрипачи мира, в Польше считалось, что «никакой пользы» страна от него не получила.

После поражения восстания духовная жизнь Варшавы сосредоточилась в основном в литературно-художественных салонах. Группы, группировки, кружки, объединения, складывавшиеся в салонах, редакциях, кафе, были проявлением и инструментом создания новых общностей, новых программ. В каждой из этих программ есть романтические элементы: бунт и протест, утопические проекты будущего, культ свободной, оригинальной творческой личности, культ вдохновения и импровизаторства.

Несмотря на разнообразие интересов, ориентаций, вкусов и предпочтений (в одних домах встречались адепты Гегеля, Канта, Шеллинга, Шлегеля, в других – «энтузиастки», знатоки и любители искусства), характерной чертой салонов была их тесная связь с политической жизнью страны, с деятельностью конспираторов и эмиграции.

Большую роль в литературно-художественных салонах играла музыка, которая облегчала объединение разнородных групп и маскировала перед полицией характер вечера, а иногда и определяла его. Особенно часто музыка звучит в гостиных Ф.Г.К. Дворжачка, Прушаковой, Скимборовичей, Лушчевских и Вильконьских. Здесь выступают

¹ Варшавской критике, видимо, было неизвестно, что Липиньский серьезно изучал истоки славянской музыкальной культуры. В тесном содружестве с польским писателем и драматургом Вацлавом Залеским он создал многочисленные обработки польских и украинских народных песен. В 1833 г. Залеский опубликовал во Львове собранные им «Польские и русские песни галицийского народа», в приложении к которому и были напечатаны обработки Липиньского (160 песен!).

С. Монюшко, братья Контские, Н. Бернацкий, И. Коморовский, О. Кольберг и другие польские музыканты.

На «четвергах» и «пятницах» в гостиных, обставленных в стиле бидермайер, собиралось от 30 до 200 человек. В спорах и дискуссиях о социальных и художественных процессах возникали и практические идеи. Именно в салоне Лушчевских зародился проект «Библиотеки Варшавской», в салоне Дембовских – «Пшегленд науковы», в кругу Вильконьских – «Дзвон литерацки». Обсуждали различные общественные проблемы, читали эмигрантскую литературу. На суд собравшихся выносились новые переводы Шиллера, Гюго, Шекспира. Романтики видели в драматургии Шекспира идеал будущего искусства, идеал «существенно-современного» (Ф. Шлегель), ту силу, которая способна взорвать классицистический репертуар с его строгими правилами¹. Если в XVIII в. переделывались в соответствии с «законами» справедливости и морали (например, Гамлет выходил из борьбы победителем и принимал престол), то для романтиков его пьесы – «иероглиф неисчерпаемого глубокомыслия» (Тик). Гамлет становится сверхисторической фигурой, как Прометей или Фауст, а его образ приобретает черты, которые сродни герою Гюго Эрнани.

Важное место в деятельности салонов занимали вопросы просвещения масс. Хозяйки салонов Н. Жмиховская и А. Скимборович вместе с «энтузиастками» преподают на тайных курсах, цель которых – воспитание цельной, независимой, творческой личности, активно участвующей в жизни общества. Лозунг эмансипации в кругу «энтузиасток» означал признание за женщиной прав человека и гражданина. Многие хозяева салонов участвуют в изданиях, адресованных простому читателю, проводят исследования в области фольклора. «Пошло в народ» и молодое поколение литераторов и художников. Воспитанники мастерской Я.Ф. Пиварского рисуют окрестности Варшавы, с мольбертом в руках путешествуют пешком до Вильно и Ковно.

Именно во время «паскевичевской ночи» появляются специальные издания, посвященные проблемам театрального искусства – «Свят драматычны», «Паментник сцены Варшавской», «Газета театральна». В 1857 г. Юзеф Сикорский начинает издавать еженедельник «Рух музычны». Он пишет статьи о Шопене, фольклорных собраниях

¹ Романтическая эстетика включает Шекспира, Данте и Гёте в «резвучие» великих поэтов.

О. Кольберга, многочисленные обзоры, рецензии, эссе, музыкальные «беседы». Сикорский первым из польских критиков обратил внимание на творчество С. Монюшко, горячим пропагандистом которого он оставался всю жизнь. Не без влияния Сикорского в музыкальный быт и на концертную эстраду пришли и «Домашние песенники» Монюшко. Статьям Сикорского свойственна романтическая суггестивность, но в них можно выделить и контрапунктирующую тему – гражданская позиция художника. «Гражданственность, подчеркивает Сикорский, – это не возвышенные призывы и пожелания братьям добра. Она проявляется в обращении к тому, что прежде всего предстоит народу сделать. Это не значит, что артисты должны забросить клавиши, смычки, ноты и идеалы, надеть фартуки, встать у станка... Это значит, что художники должны работать в духе стремлений народа...» [Antologia ..., 1955, s. 106].

В работах Сикорского нашла определенное отражение и деятельность нотных издательств. В тот период, когда музыку можно было услышать только в «живом» исполнении, нотные фирмы во многом обуславливали музыкальную атмосферу того или иного края. Многочисленные литографии выпускают в 50-е годы разнообразные песенные и танцевальные сборники, популярные арии из опер, романсы, фортепианные переложения модных симфонических сочинений, произведения композиторов-романтиков, музыкально-педагогическую литературу, однако главным в деятельности издательств становится распространение музыки польских композиторов. Р.Ф. Фридлейн только в 1852–1855 гг. выпускает 2-е издание первого «Домашнего песенника» Монюшко и четыре нотных тетради, в которые вошли фортепианные и вокальные сочинения создателя национальной польской оперы. Большое внимание творчеству отечественных авторов уделяют нотные фирмы Зенненвальда, Гебетнера и Вольфа. Последняя выпустила произведения братьев Контских, И. Комаровского, Э. Кани, а также такие крупные издания, как партитура оперы «Галька», фортепианное переложение оперы Монюшко «Графиня» и оперы И.Ф. Добжиньского «Монбар и флибустьеры». У Зенненвальда были отпечатаны оперы Монюшко «Флис», «Verbum pobile», «Явнута», а также фрагменты этих сочинений для фортепиано.

Симфонические произведения польских авторов издаются в переложении для фортепиано, и это очень важно, поскольку в концертной жизни Варшавы, да и Польши в целом симфоническая музыка была

представлена очень скромно. Польские композиторы редко обращаются к этому жанру, может быть, из-за объективных трудностей в исполнении. Даже такое значительное в польской музыкальной литературе произведение, как фантастическая увертюра «Сказка» Монюшко, премьера которой состоялась в Петербурге в 1849 г., прозвучала в Варшаве только в 1859 г.

В середине века польские композиторы почти не обращаются к симфонической музыке. Инструментальный концерт в польском искусстве 50-х годов представлен лишь двумя произведениями: скрипичным Генрика Венявского (1853) и фортепианным Юзефа Венявского (1858).

«Оркестровый вакуум» в какой-то степени заполняли театральные оркестры. Уровень и репертуар их был различен. Чаще всего они выступали со смешанными программами, в которые включались фрагменты из популярных опер, балетов, небольшие оркестровые сочинения. Кроме того, театральные оркестры участвовали в концертах знаменитых виртуозов. Познакомиться с классической и современной симфонической музыкой варшавяне могли лишь во время летних гастролей немецких коллективов.

Множество оркестров и ансамблей легкой музыки играет на летних площадках. В театре «Розмаитости» в антрактах звучали польки, полонезы, краковяки, кадрили в исполнении оркестра Леопольда Левандовского (свыше 300 танцев было написано самим дирижером).

В музыкальной жизни Польши сосуществуют музыка концертной эстрады и салонов, мастеров и дилетантов, интонации виртуозных инструментальных фантазий и лирико-драматических баллад, ритмы польских народных танцев и оффенбаховского канкана, мелодии итальянских арий и цыганского романса, романтического балета и цирковых оркестров.

Специфический музыкальный (слуховой) опыт формировал и специфические вкусы. Рекордное число представлений выдержала не «Галька» С. Монюшко (70 спектаклей за три сезона), а опера Я. Стефани «Краковяне и горцы» и балет «Свадьба в Ойцове», написанный по мотивам оперы К. Курпиньского и Ю. Дамсе. Эти музыкальные сценки пользовались неизменным успехом на протяжении многих десятилетий. Успех был практически обеспечен любой постановке, являвшей идиллические картины сельской жизни. Обереки и мазуры, перенесенные на эстраду, вызывали особый энтузиазм зрите-

лей. Когда в спектакле «Флик и Флок» в мазуре вышло на сцену 40 пар, грянул такой шквал оваций, что пришлось повторить танец два раза, но галерка не унималась до тех пор, пока не вызвали полицию. Поскольку публика часто приходила в столь неистовый восторг от «исконно народного» на театре, власти были вынуждены запретить артистам бисировать под угрозой 50-рублевого штрафа. Любая постановка без ярко выраженного «польского колорита» была обречена на провал. Например, балет Л. Минкуса «Фиаметта» (в венской версии) едва выдержал на варшавской сцене три представления.

Характеризуя музыкальную жизнь, польский композитор и педагог З. Носковский писал: «Варшава была большим провинциальным городом. Артисты, выступавшие в то время на концертной эстраде, угощали публику произведениями, принадлежащими сегодня почти к скандальной музыкальной литературе. Публика слушала с наслаждением всяческие фантазии, вариации и разные глупые фокусы, принимая их за чистую монету» [Noskowski, 1879, s. 2].

Не только идеологам национального искусства, но и широкой публике, воспитанной на «искренней и безыскусной», «своей» музыке, багряная медь вагнеровского оркестра «действовала на нервы». Европейская музыка уже говорила на языке, неизвестном и непонятном польскому слушателю.

Образованное в 1871 г. Варшавское музыкальное общество не создало ни постоянного оркестра, ни хора. В организованных им концертах чаще всего исполнялись вокальные сочинения Монюшко, пропагандой творчества которого общество в основном и занималось.

И в последние двадцатилетие XIX в. критика поддерживала миф, что польская музыка продолжает и развивает «шопеновские традиции». Всякий «модернизм» рассматривался ею как измена национально-патриотическому долгу.

Ситуация несколько изменилась только на рубеже XIX–XX вв., когда возникло объединение молодых композиторов «Молодая Польша в музыке». В него вошли в основном ученики профессора Варшавской консерватории З. Носковского, который активно поддерживал все их начинания. Крупнейшими представителями этой группы были М. Карлович, К. Шимановский, Л. Ружицкий, Г. Фительберг и А. Шелюто. Группа не имела четких организационных форм, объединяющими были лишь идейно-эстетические установки, что не означало общности стилистических или формальных приемов. «Молодая

Польша» начала решительно выступать против провинциализма польской культуры, ее официальных эстетических критериев, отстаивая право художника на создание новых форм. Музыканты решительно заявляли в печати, что банальные и бездумные «выкройки» из полонезов и мазуров, примитивные поделки в «польском стиле» – лжеискусство, «проклятье» польской культуры.

Молодые художники последовательно отстаивали идею творческого взаимодействия различных культур. «Мы не должны утрачивать органические связи с общечеловеческой культурой, – писал Кароль Шимановский, – ибо только на этом пути может возникнуть национальная школа [цит. по: Шимановский, 1984, с. 98].

Утрата этих связей на переломе веков, когда создавался новый «интонационный словарь» эпохи, могла сказаться на польской культуре особенно пагубно. «Новое переживание жизни» (В.М. Жирмунский) привело к рождению многочисленных и разнообразных течений, направлений, манифестов: импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, абстракционизм, сюрреализм, символизм... Трагедийно-героическому пафосу вагнеровской музыки французские импрессионисты противопоставляют тончайшую палитру «Лунного света». Тут же, в Париже, «Шестерка» (Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайфер) и ее идейный вдохновитель Ж. Кокто выступают против «чрезмерной изысканности дебюссизма, отстаивая идею «искусства без иллюзий». В это же время Новая венская школа утверждает атонализм, додекафонию и сериальность. Новую музыкальную лексику создают Густав Малер, Рихард Штраус, Макс Регер, Бела Барток, Игорь Стравинский, Александр Скрябин... «Вокруг такое богатство, разнообразие, – писал Шимановский, – а у нас – беспросветная повседневность, трагические музыкальные маски с пустыми глазами, которые не могут увидеть того, что делается в мире, и нет ничего, кроме заученных фраз об “отечественном искусстве”» [Шимановский, 1984, с. 217].

В межвоенное двадцатилетие Кароль Шимановский – к тому времени уже известный за рубежом композитор – возглавил борьбу с музыкальной рутинной. Всей своей деятельностью он разрушал мир кривых зеркал официальной музыкальной эстетики. Огромная эрудиция (не только музыкальная, но и в области литературы, поэзии, философии), несомненные писательские способности оказали существенное

влияние на формирование новых эстетических воззрений и ориентаций в польском обществе.

В 1927–1933 гг. Шимановский возглавлял Варшавскую консерваторию и сделал очень много для создания композиторской школы. Сейчас во всем мире известны имена таких польских композиторов, как Кшиштоф Пендерецкий, Витольд Лютославский и Генрик Миколай Гурецкий.

Список литературы

- Гейне Г.* Собр. соч.: в 12 т. – М.; Л.: Academia, 1936. – Т. 9. – 491 с.
- Григорьев В.Ю.* Кароль Липиньский в России // Русско-польские музыкальные связи. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 182–198.
- Делакруа Э.* Дневник. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 826 с.
- Кюи Ц.А.* Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1952. – 691 с.
- Лист Ф.* Шопен. – М.: Музгиз, 1956. – 430 с.
- Львов Ф.* О пении в России. – Санкт-Петербург: тип. вдовы Плюшар с сыном, 1834. – [2], 69 с.
- Музыкальная эстетика Германии XIX века: в 2 т. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – 416 с.; Т. 2. – 432 с.
- Музыкальная эстетика Франции XIX века – М.: Музыка, 1974. – 327 с.
- Рудзинский В.* Монюшко и его связи с русской культурой // Русско-польские музыкальные связи. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – С. 199–255.
- Хехлинская З.* Национальная идея в музыке и ее воздействие на польскую культуру XIX в. // О Просвещении и Романтизме. – М.: Наука, 1989. – С. 155–165.
- Шимановский К.* Воспоминания, статьи, публикации. – М.: Музыка, 1984. – 296 с.
- Antologia pol skiej krytyki muzycznej XIX i XX w.* – Kraków: PWM, 1955. – 523 s.
- Noskowski Z.* Drogowskazy. Szkice I gawędy z dziedziny muzyki // Echo muzyczne. – Warszawa, 1879. – № 11. – S. 2–3.
- Powroznik J.* Karol Lipiński. – Kraków: PWM, 1970. – 259 s
- Reiss J.* Almanach muzyczny Krakowa, 1780–1914. – Kraków: Biblioteka Krakowska, 1939. – Т. 1. – 185 s.
- Strzyżewski M.* Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce // Z pogranicza literatury i sztuk. – Toruń: Wyd-wo uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996. – S. 155–169.
- Style zachowań romantycznych. – Warszawa: PWM, 1986. – 438 s.
- Szkice o kulturze muzycznej XIX w. – Warszawa: Państwowe wyd. naukowe, 1971. – 327 s.

Zaleski A. Towarzystwo warszawskie. Listy do pryjciółki przez barona XYZ. – Warszawa: PWN, 1971. – 615 s.

Z dziejów polskiej kultury muzycznej. – Kraków: PWM, 1966. – T. 2. – 703 s.

References

- Gejne, G. (1936). *Sobr. soch.: v 12 t. T. 9*. Moscow-Leningrad: Academia.
- Grigor'ev, V.YU. (1963). Karol' Lipin'skij v Rossii. In *Russko-pol'skie muzykal'nye svyazi*, (pp. 182–198). Moscow: Izd-vo AN SSSR.
- Delakrua, E. (1961). *Dnevnik*. Moscow: Izd-vo Akademii hudozhestv SSSR.
- Kyui, C.A. (1952). *Izbrannye stat'i*. Leningrad: Muzgiz.
- List, F. (1956). *Shopen*. Moscow: Muzgiz.
- L'vov, F. (1834). *O penii v Rossii*. Sankt-Peterburg: tip. vdovy Plyushar s synom.
- (Anonymous) (1981). *Muzykal'naya estetika Germanii XIX veka: v 2 t. T. 1. T. 2*. Moscow: Muzyka.
- (Anonymous) (1974). *Muzykal'naya estetika Francii XIX veka*. Moscow: Muzyka.
- Rudzin'skij, V. (1963). Monyushko i ego svyazi s russkoj kul'turoj. In *Russko-pol'skie muzykal'nye svyazi*, (pp. 199–255). Moscow: Izd-vo AN SSSR.
- Hekhlinskaya, Z. (1989). Nacional'naya ideya v muzyke i ee vozdejstvie na pol'skuyu kul'turu XIX v. In *O Prosveshchenii i Romantizme*, (pp. 155–165). Moscow: Nauka.
- Shimanovskij, K. (1984). *Vospominaniya, stat'i, publikacii*. Moscow: Muzyka.
- (Anonymous) (1955). *Antologia pol'skiej muzyki XIX i XX w.* Kraków: PWM.
- Noskowski, Z. (1879). Drogowskazy. Szkice I gawędy z dziedziny muzyki. In *Echo muzyczne*, – (11), 2–3. Warszawa.
- Powrozniak, J. (1970). *Karol Lipiński*. Kraków: PWM.
- Reiss, J. (1939). *Almanach muzyczny Krakowa, 1780–1914. T. 1*. Kraków: Biblioteka Krakowska.
- Strzyżewski, M. (1996). Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce. In *Z pogranicza literatury i sztuk*, (pp. 155–169). Toruń: Wyd-wo uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- (Anonymous) (1986). *Style zachowań romantycznych*. Warszawa: PWM.
- (Anonymous) (1971). *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* Warszawa: Państwowe wyd. Naukowe.
- Zaleski, A. (1971). *Towarzystwo warszawskie. Listy do pryjciółki przez barona XYZ*. Warszawa: PWN.
- (Anonymous) (1966). *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. T. 2*. Kraków: PWM.