

Владимир Ковалев

ШОПЕН И ДАНТЕ

Фредерик Францишек Шопен... Звучание этого имени несет в себе особые свойства для тех, кто хотя бы раз приобщился к его музыке! Современники Шопена свидетельствуют, что если кому приходилось услышать его, играющего свои собственные произведения, то больше уже никого и ничего не хотелось слушать. Особенно это относится к последним годам жизни композитора. Какая тайна заключалась в таком воздействии, которое было сродни почти священнодействию? Шопен – это сама музыка как прекрасный космос; его руки составляли с клавиатурой единое целое, совсем не так, как у многих современных пианистов – наученные и вымуштрованные, но все же беспомощные и глухие к таинственным тонам, которые издает вселенная. Рояль Шопена – это лира Орфея, вибрирующая от малейших дуновений тихого, едва уловимого, но в то же время могучего ветра.

Шопену посвящено много исследований, о нем писали монографии и очерки, но среди них, пожалуй, к самым проникновенным и точно выражающим некоторые грани его сущности как композитора, превратившегося из польского – во вселенского и – как человека преображенного, который вылеплен на памятнике в Варшаве в Лазенках, относятся три свидетельства: первое принадлежит Шуману, второе – Норvidу, третье – Делакура. Личность Фредерика уходит далеко за пределы музыковедения. Он – художник в высшем смысле этого слова, поэтому, если и говорить о нем, то нужно дать образ и символ Шопена, а не просто написать его земную биографию с анализом творчества. Фредерика называли поэтом фортепьяно. Но Шопен – поэт в гораздо большей степени, чем просто «поэт фортепиано», и это несколько не умаляет значение его любимого инструмента, с которым он напрямую был связан. Поэтический дар есть по преимуществу пророческий дар. Шопен – духовидец, он – пророк своего Отечества в музыке. Поэзия – религия без всяких оговорок. Она дышит, где хочет, и не привязана ни к какому традиционному религиозному культу.

Фредерик Шопен как истинный поэт имел первоисточником своего творчества некое духовное откровение. Немецкий композитор Шуман, вождь всех европейских романтиков, чутким ухом уловивший отзвуки источника, вдохновлявшего польского композитора, написал в одной из своих статей: «Мазурки Шопена это пушки, прикрытые цветами». Бесспорно, если вникнуть в этот образ, то станет понятным, что краткое высказывание Шумана стоит больше, чем многословие теоретических трактатов. Такой



восторженный пафос, одной фразой попавший в самую скрытую суть шопеновских мазурок, перекликается с патетикой Норвида, сказавшего почти то же самое, но иными словами:

Останься там! – а я в борьбе созвучий,
Закрыв лицо, привычное к печали,
Услышу весть, как дальний гром за тучей,
И вслушаюсь – пока танцуют в зале...
А ты играй – чтоб веселей плясали!

Угадываем, что гром за тучей издают пушки в цветах, пока танцуют в зале под рояль, за которым сидит Шопен, сентиментальный салонный композитор, любимец дам в ложном представлении многих и в наше время. Его французское остроумие и зажигательный смех неожиданно сменяются польской щемящей и капризной грустью. Цветы – это Польша, пушки – Франция. Тут сомнений нет. Что может нам сказать о Фредерике, имя которого в восприятии польского народа стало синонимом музыки, образ, созданный Шуманом? Конечно, он и применим только к поэту, художнику, и в четырех словах здесь сказано о темпераменте и противоречивом характере Шопена. За яркой романтической атрибутикой, чудесным сочетанием несовместимого может стоять только тот, в котором соединяются качества, не уместяющиеся в обычном человеке, но только не в гении, в чьем духовном облике возможно все – и пушки, и цветы. Меланхолия, свойственная Шопену, – это Цветы и Польша, его героическое начало – пушки и Франция.

Отец Шопена – француз, уроженец Лотарингии, мать – полька. От родителей взяты и повенчаны в душе Фредерика французская героика, ибо эта страна ассоциируется с революциями и баррикадами, и польская меланхолия, родина которой рыцарственна, но без ярко выраженной внешней героики; она утонченна, грустна своей капризной печалью гордой панны.

Создавший изящнейшие хрупкие мазурки, окруженные осенней прощальной дымкой разлуки, по дороге в Штутгарт во время гастрольного путешествия в ответ на письмо друга о поражении польского восстания с чувством праведного гнева напишет: «Как жаль, что меня не было рядом с вами, и я не убил ни одного москаля!» Можно ли было предполагать такие движения души в Шопене, почти бесплотном, о ком Бальзак скажет, сравнивая его с Листом: «Поляк – ангел, венгр же демон»? Но, так как Фредерик, символ своего народа, сосредоточивший в себе главный нерв души народной, боль и ее рыцарский восторг, а значит и воплощение всей трагедии Речи Посполитой, то, без сомнения, с ним, как с целым народом, будут вести войну враги и целиться в самое его сердце – ранимое и мужественное одновременно. И как свой последний дар Отчизне, Шопен завещает его после своей смерти отвести на Родину.



И вот, действительно, в 1831 г. в Варшаве случится то, что можно назвать выстрелом в сердце Шопена: событие, ставшее фактом, почти незамеченным никем, кроме, конечно, самих поляков, ощутивших свою трагедию, которая рождена намного ранее этого рокового года и снова внезапно вспыхнувшая, как очередной акт ее. В первый же день, когда отряды российского войска оккупировали Варшаву, был нанесен, наверное, самый болезненный удар, ибо метили не в плоть, а в сердцевицу польской души, в его национальное чувство – из квартиры Шопена с балкона был выброшен на мостовую его рояль! Это действие сразу же стало символом и романтическая душа поляков, эстетически развитая и чрезвычайно восприимчивая к пафосу, церемониям, жестам и музыкальному искусству, мгновенно ощутила нанесенное оскорбление. Этот символический эпизод драмы, как бы предназначенный для поэтического воплощения в слове и просящийся быть запечатленным, не замедлил стать шедевром Циприана Камиля Норвида – поэта, родственного по духу Фредерику. Речь идет об известной поэме «Рояль Шопена»:

Кони! Гляди! летят в переулки!
Вроде как ласточки перед грозой...
Кавказские кони, бег свой гулкий
Полки повторили у караулки -
Сто и сто – общий строй –
Дворец в огне... угас... свирепей
Взметнулось пламя; а вдоль стены
Гонят прикладами... вон, видны –
Гляди на женщин во вдовьем крепе...
И сквозь копоть и даль
Рассмотреть попробуй...
На балкон ящик, подобно гробу
Выволокли... Рухнул вниз... Твой РОЯЛЬ!

Не пророчествовал ли Шуман, когда писал о шопеновских мазурках, сравниваемых им с орудиями войны? Значит, предполагалось, что они рано или поздно должны будут выстрелить. Цветы, за которыми они спрятаны, создают обманчивое ощущение безмятежности и покоя. Национальному танцу присущ капризный ритмический рисунок, мелодика его изощрена; по настроению мазурка может быть как жизнерадостной, так и меланхолической, выражающей качества идеальной польской девушки, конечно, гордой и неприступной, кокетливой, но никак не собирающейся брать в руки оружие... Этот танец в творчестве Шопена становится пророческим, ибо расширяет свой эмоциональный диапазон, приобретая не свойственные ему доселе трагические черты, как бы в преддверии грядущих судеб народа, рисуя уже заранее «женщин во вдовьем крепе». Шуман, как большой ху-



дожник, чуткий к едва уловимым изменениям жизни, увидит картины, незамеченные до времени еще никем и польский народный танец будет вставлен им в историческую рамку: «российское самодержавие должно бояться пушек, прикрытых цветами» (по словам того же Шумана).

Если мысленно перенестись в другое время, когда немцы оккупировали Варшаву во время второй мировой войны, то, скорее всего, можно будет увидеть некое, опять-таки поэтическое родство с событием, описанным в поэме Норвида. В 1831 г. рояль Шопена, равновеликий польской национальной душе, «подобно гробу» выбрасывают с балкона на улицу, потому что в том человеке, кто играл на нем, мистически чувствуют опасного врага. Типологически это явно предвосхищает очередную трагедию Варшавы сто с лишним лет спустя: из окон домов столицы будут звучать вальсы и мазурки Шопена, запрещенные под угрозой смерти по той же причине, по которой казнили его рояль: они непереносима для слуха врагов! Поистине, велика сила этой музыки, исполненной уже не просто национальной, но вселенской печали, прорывающейся в трагический пафос земной судьбы поляков! Фредерик Шопен, особенно в годы смут и борьбы за свободу, будет посмертным вождем своего народа, ибо он сделал для него намного больше, чем его политики. Фредерику суждено будет стать национальным героем с обликом рыцаря Печального Образа, никогда не участвовавшим ни в каких реальных сражениях, только меч его музыкальных творений будет разить куда сильнее, чем материальное оружие.

Скрытый за пушками в цветах, этот герой откроется в чудесном эссе Норвида «Черные цветы», где будут описаны последние дни жизни рыцаря: «Шопен был, как всегда, необыкновенно прекрасен – с удивительно законченными и монументальными, словно нарисованными чертами... Была у него какая-то естественная, но величественная отточенность жестов, та изысканная пластика, которую могла обожествлять древняя афинская аристократия, которая бывает присуща великому артисту, например, в классических французских трагедиях – им, при всей их академической благовоспитанности, столь далекой от подлинной античности, гений, подобный гению Рашели, может придать жизненность, правдоподобие и истинную классичность...»

Сравним теперь эту теплую проникновенную прозу «Черных цветов», лежащих на мазурках-пушках, со стихами Норвида, обращенными к его любимому литературному герою – Дон Кихоту:

Я по твоим следам учился чтенью,
Печальный рыцарь! – вечным силуэтом
Передо мной стоишь высокой тенью,
Спиною к солнцу вычерченный светом,
И ярким нимбом замерший на шлеме
Ласкает луч покинутое стремя...



Такое видение Рыцаря Печального Образа чрезвычайно близко восприятию Норвидом и самого Шопена. В контексте национального менталитета Речи Посполитой, сердцевиной которого является героика утонченной и возвышенной рыцарственности, фигура Дон Кихота в интерпретации Норвида предстает одновременно и как символ польской народной страннической судьбы в лице того, кто увенчан картонным шлемом, больше напоминающем нимб или лавровый венок.

И, наконец, последний «черный цветок», вплетенный в венок польскому композитору, будет подарен Эженом Делакруа, боготворившим личность Фредерика. Это рисунок, на котором Шопен изображен в образе Данте. Только взором любви Делакруа сумел увидеть в создателе гениальных фортепьянных миниатюр последние глубины и самую последнюю правду о рыцаре, Прекрасной Дамой которого вслед за Констанцией Гладковской и Марией Водзиньской станет сама Речь Посполитая, куда Рыцарь Печального Образа не вернется, простившись с ней однажды и навсегда.

Ярослав Ивашкевич в своей монографии говорит, что, «глядя на элегантные портреты Шопена работы Ари Шеффера или, скажем, Франца Винтергальтера, представляешь себе, как выглядел Шопен, а когда всматриваешься в шедевр Делакруа, то понимаешь, каким был Шопен». Но Ивашкевич ведет речь о другом знаменитом портрете, написанном маслом, где Шопен смотрит в полупрофиль. Существует еще иное изображение «польского Моцарта», о котором уже упоминалось, – это набросок головы Шопена в лавровом венке, какой мы видим у Данте и еще немногих великих поэтов Античности и Возрождения. Что вызвало к жизни такую смелую и не однозначно воспринимаемую символику?

Известно, что в Ноане Делакруа при встрече с Шопеном слушал цикл прелюдий и Сонату с похоронным маршем и, вернувшись в Париж, начал работу над так называемым «Плафоном Гомера». В изобразительном искусстве «плафоном» называется потолок, украшенный монументально-декоративной живописью или скульптурой. Подобные образцы обычно составляли часть целого ансамбля и по смыслу представляли собой чаще всего «апофеоз», т.е. изображение вознесения души после смерти на небеса и прославление ее в сонме святых, как это было в традициях католической религиозной живописи. Одна из самых известных работ в этом жанре это «Апофеоз Гомера» французского художника Энгра, писавшего в классической манере. Делакруа, будучи романтиком, изменил классическому канону «апофеоза», изобразив вместо фигур героев древности (античных поэтов или средневековых святых) своих современников, которых дерзнул поставить в один ряд с уже канонизированными традицией лицами. В одной из частей своего «Плафона» художник написал Вергилия, подводящего Данте к Гомеру, что, казалось бы, не противоречило канону, но все в корне менялось, когда в лике Вергилия ясно стали вырисовываться черты самого Делакруа.



В облике Данте художник изобразил боготворимого им Шопена, как и на рисунке с великолепно вычерченной головой в лавровом венке, но странно то, что художник это сделал еще при жизни композитора, словно заранее предчувствуя его скорую смерть. Работа только в одном аспекте – по содержанию и смыслу – соответствовала классическому жанру «апофеоза», где художник по традиции должен был изобразить душу, возносящуюся к небесам. В категориях же времени, что было очень важно, Делакруа нарушил канон, но гениально соединил настоящее с еще не наступившим будущим, духовным взором созерцая трагический финал короткой жизни Фредерика. Здесь читается не просто посмертный романтический пафос – художник создал сверх-образ Шопена-духовидца, спускавшегося в ад, подобно Данте. Идея Делакруа заключалась в том, что после погружения в адские бездны Шопен должен был по справедливости быть вознесенным в обители Рая, разумеется, такого, каким его представлял себе художник. В «Божественной комедии» великий итальянский поэт проходит тот же путь. Но добавим еще, что Шопен-Данте родствен Шопену-Орфею, тоже спускавшемуся в подземный мир и укрощавшему там безобразных чудовищ звуками музыки, исполненной великой печали, прекраснее которой нет на свете.

Пропасти человеческой души, пребывающей в схватке со смертью, с особенной мощью предстают в сонате b-moll с похоронным маршем, которая по своему высочайшему художественному совершенству стоит на одной ступени рядом с моцартовским «Реквиемом» в музыке и дантовской «Божественной комедией» в литературе. Кстати сказать, польские эмигранты особенно были восприимчивы к первой части великой поэмы, изображающей ад, ибо хотели, видимо, еще при жизни увидеть суд над своими гонителями и врагами. Сам Шопен, как известно, будучи юношей, увлекался личностью Данте и зачитывался «Божественной комедией»... Наверное, Делакруа увидел Шопена именно таким, каким он и был на самом деле – не салонным капризным сочинителем вальсов, меланхоличным Пьеро-воздыхателем и неудачником в делах сердечных, а рыцарем-мистиком, общавшимся во время импровизаций за роялем с духами, невидимыми для окружающих его людей.

Это удивительное свойство, сближающего его с Моцартом, наблюдалось в течение всей его короткой жизни и, если не знать об этом, то невозможно постичь всю глубину его творчества, совершенно не имеющего себе аналогов. Подобная способность композитора давала ему таинственную возможность переступать черту земной реальности, за которую редко кто мог перешагнуть и тогда... музыка переставала быть просто музыкой – она становилась движением и пением духов, воплощенных в гармониях, вряд ли звучащих на земле. Такой дуэт бесплотных сил слышен в ре-бемоль-мажорном ноктюрне.

Соприкосновение с потусторонними мирами присутствует и в средней части 15-ой прелюдии, второй части фа-минорного концерта, Похоронного



марша, финала второй сонаты и многих других фрагментах его музыкальных творений. Это существенное свойство творчества Шопена – выраженные в звуковой материи и чередующиеся друг с другом переходы из видимого мира в невидимый, что органично создает и форму музыкального произведения. Ясно, что такой человек долго не мог жить в этой грубой земной реальности и рассказы о его невыносимо характере, капризном нраве, эгоизме, холодности и равнодушии ко всем свидетельствуют о том, что душа его пребывала не здесь и прилетала в человеческую, отнюдь не идеальную, а нравственно уродливую среду только в промежутках между музыкальными импровизациями. Эта же порочная и мелкая по своим чувствам и порывам среда из зависти клеймила его и награждала всякими недостойными характеристиками. Негативные же проявления натуры Шопена объясняются страданиями из-за невозможности обрести гармонию среди людей, не понимавших его. Исключения составляли только некоторые души, такие как Норвид или Делакура. В соприкосновении с ними проявляются самые светлые и нежные свойства Шопена. С остальными же звучат постоянные диссонансы и выступает на первый план описанная в воспоминаниях современников истеричность композитора, но все это, скорее, бессильная попытка защитить себя от чуждого и враждебного мира.

Болезнь Шопена, от которой он и умер, тоже была не случайной – она находилась в легких, где сосредоточено дыхание, а значит, и жизнь, а это снова возводит к тому феномену, что Шопен был больше духом, чем человеком. Недуг его объясняется тем, что он задохнулся от копоти и черноты мира сего. Для естественного и свободного бытия Шопену была необходима иная стихия, а не грубая человеческая среда. Стихию эту можно символически обозначить как духовный океан, из которого он черпал свои музыкальные образы. И жил он тем, что придавал им осязаемые совершенные формы – воплощал их в звуках.

Делакура в «Плафоне Гомера», сам в образе Вергилия, подводит своего Шопена-Данте к Гомеру. С одной стороны, художник в своем творчестве возродил идеалы античной красоты, что было закономерно для романтиков той эпохи, и на вершине своего Парнаса он поставил великого Гомера; с другой стороны, подводя Шопена к Гомеру, Делакура тем самым подчеркивает, что для него значит великий польский композитор – поэт фортепьяно. Он нисколько не умаляет своего друга даже перед такой легендарной величиной, как создатель «Одиссеи» и «Илиады», сам же при этом стоит только рядом, хотя и является как бы его проводником в мире теней. Здесь явная аналогия с самим Данте, возрожденческий дух которого тяготел к античности, к Гомеру и Вергилию, ибо в своей поэме перед первым предстал, как более высшим себя, а второго, очевидно, равного себе, избрал в качестве проводника по адским пропастям, в то время, как Делакура, восхищаясь Шопеном, вряд ли видел себя равным ему по рангу в искусстве.

Мотив странничества, скитальчества также роднит обоих великих поэтов. Подобно тому, как Данте, изгнанный из своего Отечества по политиче-



ским причинам, в период работы над «Божественной комедией» размышлял большей частью, видимо, о судьбах Родины – любимой Флоренции, так и Шопен, по воле рока оказавшийся на чужбине, был полон раздумий о Польше и о своем многострадальном народе. Здесь снова хочется вернуться к приведенному выше описанию Норвидом в «Черных цветах» облика Шопена перед кончиной. В словах и интонациях преобладают отзвуки чувственно осязаемых образов, близких античности с ее человеческой, но возвышенной, а для Шопена исключительно трагической красотой. Норвид говорит об «удивительно законченных и монументальных чертах», о «величественной отточенности жестов», «изысканной пластике» и... о «древней афинской аристократии», к которой поэтически по смыслу и эмоционально-сердечно Норвид причисляет своего соотечественника, вспоминая «всегда и необыкновенно прекрасный лик Шопена». Вместо дон-кихотовского шлема на челе его уже прорисовывается нимб или мученический венец, как и у всего польского народа. Норвид, сам вечный странник и изгнанник, создает вокруг умирающего, любимого им Фредерика, холодновато-жесткую и возвышенно-строгую атмосферу духа античной трагедии. Он облачает ее в мягкую и тихую осеннюю пронзительную польскую грусть, соединяя тональности и картины, подобно Шуману, скрестившему цветы с пушками...

