

Феномен Хенрика Венявского

«Нет ничего более важного, чем события, которые происходят в той невидимой вселенной, которой является человеческий ум»

Ж. Маритен [5, 107]

Известно, что в художественной системе современной эпохи существуют и продолжают оставаться важным звеном образной сферы культуры различные аспекты романтического направления. Многие признаки музыкальной стилистики в исполнительстве, равно как и в композиторском творчестве, доказывают продуктивность идей романтизма, их устойчивость и, по всей видимости, универсальность. Поиск новых подходов в изучении романтизма как философско-эстетической основы музыкального искусства XIX века, как особого типа художественного мышления, заставляет взглянуть с иных позиций на творческий опыт виртуозов-романтиков. Изучение их наследия помогает лучше ориентироваться в проблемах сегодняшнего дня. Так, скрипичное искусство Х. Венявского признано было гениальным еще при жизни музыканта. Об исполнительском стиле великого скрипача ходят легенды в наше время. Его сочинения давно уже стали неотъемлемой частью концертных, учебных, конкурсных программ.

Чтобы оценить все значение вклада, который внес Х. Венявский в мировое скрипичное исполнительство, в формирование профессиональной русской скрипичной школы, необходимо уяснить в каких связях находится понятие «виртуозный романтический стиль» с личностью самого художника, ибо говорить о выдающемся виртуозе только как об инструменталисте значит не охватывать необыкновенное явление в целом. Вот почему такой подход может служить ориентиром в изучении проблем исполнительского искусства вообще, творчества Х. Венявского, в частности. В этой же плоскости отчасти лежит решение вопроса о периодизации его творчества.

Наложение схем периодизации на историю культуры является основой измерения культурно-исторического процесса, способом его структурирования. Различные ис-

кусствоведческие теории предлагают свои критерии для объяснения художественно-исторического процесса. Среди прочих изучаются периоды развития стилей и жанров, исследуется динамика типов художественного сознания, в качестве критериев периодизации нередко выдвигается поэтика, логика интонационного мышления, и т.д. Но как делить на периоды жизнь человеческого духа? Где найти инструменты, которые помогли бы определить границы внутренней духовной жизни художника? Очень трудно говорить о периодизации творчества Х. Венявского. Сам он считал себя последним представителем виртуозной романтической традиции, с которой связывал весь жизненный путь. Тем не менее, вехи его творческой биографии не поддаются однолинейной схематизации (движение в одном направлении не исключает временных отступлений или отклонений в сторону). Феноменальная одаренность непредсказуема. Художественное мышление Венявского, во многом определяющее стиль его творчества, может служить хрестоматийным примером прозрений, интуитивных озарений, выходящих за рамки нормативного порядка.

При необыкновенном темпераменте, особенно ярком типе исполнительского стиля, духовная жизнь великого скрипача и композитора была исполнена противоречий. Вот почему в выборе оснований для упорядочивания фактов творческой деятельности Х. Венявского, их классификации, следовало бы руководствоваться не одним, а несколькими критериями, объединенными единством цели — более полно раскрыть в творчестве последнего виртуоза эпохи романтизма уникальную способность искусства создавать иную форму реальности — реальность духовную.

В числе критериев периодизации творчества виртуоза-композитора, за исключением обычно принятых (хронологических) — должны

быть выделены критерии стиля и жанра. Первые — по той причине, что значительная часть творческой деятельности Венявского существовала на разломе трех художественных стилевых направлений — классицизма, романтизма и реализма. Вторые — в силу общепринятой в виртуозной романтической традиции типологии жанров (*концерт, фантазия, вариации, разновидности салонных пьес*). Таким образом, всю эволюцию творчества Венявского следовало бы рассматривать в нескольких аспектах: в его связях с общеевропейской музыкальной традицией, а также в контексте национально-польских и русских культурных и художественных влияний.

Надо сказать, что в литературе, посвященной проблемам романтизма, давно уже, и справедливо, утвердилась точка зрения, согласно которой романтическая традиция это не просто направление искусства, но и способ отношения к жизни, не только эстетические воззрения, но само мироощущение, определяющее правила для искусства. «Подлинный романтизм, — писал А. Блок, — вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни» [2, 363]. Для художника-романтика творческий акт является не только актом самовыражения, во многом он становится для него фактом биографии.

Один факт из биографии Хенрика Венявского проливает свет на основы его мирозерцания, на то, к какому художественному направлению в искусстве он причислял себя сам. Смертельно больного Х. Венявского пришли навестить Н. Рубинштейн и Л. Ауэр. Он им сказал: «Запомните вы оба — «Венецианский карнавал» умирает вместе со мной» [1, 123]. И в самом деле, вместе с выдающимся представителем виртуозной романтической традиции XIX века

уходило в прошлое целое направление мирового скрипичного исполнительства — «неповторимое, своеобразное, порожденное гением Паганини, о “Венецианском карнавале” которого упоминал умирающий артист» [6, 110]. В этом признании

художника, сознающего значение высокой миссии, которая выпала на его долю в истории скрипичного исполнительства, содержится указание на совершенно особую индивидуальную авторскую исполнительскую интонацию, кото-

рая идентифицировалась Венявским со своим внутренним «Я». Вот почему взгляд на феномен карнавала, в целом, и «Венецианского карнавала» Паганини, в частности, заслуживает особого внимания.

Пространство карнавала

Для художников эпохи романтизма карнавал, как способ восприятия жизни, с его свободой поведения, раскованностью, отсутствием общественных ограничений становился нередко символом свободы творчества. Карнавальная маска, стирая сословные ограничения, давала творческой индивидуальности простор для самовыражения. Не случайно в пестрой карнавальской толпе известного фортепианного цикла Р. Шумана неожиданно мелькает лик Паганини. Музыкальный портрет скрипача-виртуоза с его ошеломляющей техникой, возвестившего миру начало новой эры — эры музыкального романтизма, не только дань композитора-романтика своему великому предшественнику, но и концептуально-значимое выражение собственного художнического и мировоззренческого кредо.

«Венецианский карнавал» Н. Паганини, «Венецианский карнавал» Г. Эрнста, «Венецианский карнавал» Дж. Боттезини, «Карнавал» Р. Шумана, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «Римский карнавал» Г. Берлиоза, наконец, «Русский карнавал» Х. Венявского, — вот яркие свидетельства особого интереса композиторов-романтиков к этой своеобразной форме культуры. Необходимо добавить, что в мироощущении художника-романтика немаловажное значение в феномене карнавала имела его эстетика.

Среди различных исторических форм карнавала, получивших широкое распространение и в наши дни, Венецианский карнавал занимает особое место. Его истоки восходят к древним римским Сатурналиям, откуда и ведут свое происхождение карнавальские маски. Во время Сатурналий рабам разрешалось сидеть за столами вместе с хозяевами и, чтобы сословные предрассудки не испортили веселья, все присутствующие на празднике прятали свои лица под масками. Стремясь приспособить дохристианские традиции к но-

вой вере, католическая церковь использовала старинный праздник для подготовки христиан к самому длинному в году посту — великому посту перед Пасхой. Красочные костюмы и маски, призванные скрыть социальные различия и всех уравнять на время праздника, стали, таким образом, основными атрибутами карнавала.

Наиболее характерной чертой Венецианского карнавала явилось противопоставление свободы и раскованности поведения его участников официальной христианской аскезе. Это наполняет содержание праздника особой остротой чувств, особой энергетикой. Исторически сформировавшийся архитектурный облик Венеции, этого уникального города на воде, и живого, и в то же время призрачного, до ощущения нереальности, придает Венецианскому карнавалу совершенно фантастический характер, при котором поэзия застывших («мертвых») масок непостижимым образом сочетается с поэзией водоворота кипящих людских страстей. Возможно, такое понимание Венецианского карнавала было побудительной причиной для Паганини при создании его знаменитого скрипичного шедевра. Нечто подобное, очевидно, испытывал Венявский, неоднократно включавший опус Паганини в свой концертный репертуар.

Создание «Русского карнавала» Х. Венявским явилось результатом впечатлений, сложившихся у композитора во время его длительной гастрольной поездки по России в начале 50-х годов (издано сочинение в 1853 году). «Русский карнавал» (ор. 11), основанный на теме песни «По улице мостовой», оказался последним и наиболее крупным произведением Венявского, написанным на русские темы (до этого появилась блестящая концертная фантазия «Воспоминание о Москве», несколько других более мелких сочинений). Можно предположить: испытывая особое пристрастие к «венецианскому»

сочинению Паганини, Венявский захотел внести и свой вклад в общую для мировоззрения романтиков концепцию карнавала.

Здесь необходимо уточнить, что применение этой концепции к конкретным художественным явлениям XIX века само по себе носит достаточно условный характер. В силу принципиальных отличий мироощущения художников-романтиков от того мироощущения, которое питало карнавальную культуру средневековья и Ренессанса, художники в эпоху романтизма использовали в своем творчестве лишь элементы поэтики карнавала, соотнося их с новым сформировавшимся типом культуры.

В сочинениях Паганини, Эрнста, Шумана, Берлиоза, Венявского мы имеем дело лишь с различными сюжетами, затрагивающими образную сферу карнавала, его отражением в зеркале индивидуальности композитора-романтика. Тем не менее, нельзя не отметить, что сама философия карнавала с ее ориентацией на освобождение от оков общественных ограничений, затрагивала одну из наиболее существенных основ мироощущения художника-романтика, и нередко становилась для него ориентиром в собственном общественном поведении. Здесь следует искать истоки острого драматизма, нередко трагедий, в личных судьбах художников-романтиков. Х. Венявскому, ставшему одним из ярчайших представителей романтизма в скрипичном искусстве XIX века, исполнилось 5 лет, когда в 1841 году погиб гениальный русский поэт-романтик автор знаменитого «Маскарада» М. Ю. Лермонтов.

В биографической литературе о Венявском [3; 6; 8–13] достаточно подробно освещены драматические обстоятельства, явившиеся причиной раннего ухода великого польского музыканта из жизни. Нет необходимости специально на этом останавливаться.

Творческий путь

Первый период

Если брать за основу временной (биографический) фактор, то с большей или меньшей степенью определенности в творчестве Х. Венявского можно выделить три периода. Первый (ранний) — с 1846 года (диплом и золотая медаль 11-летнему виртуозу при окончании Парижской консерватории, начало постоянной гастрольно-концертной деятельности) — до середины 50-х годов XIX века, когда в качестве скрипача и композитора он приобрел всемирную известность. Время раннего периода исполнительского творчества практически совпало с появлением собственных сочинений Венявского-композитора.

Так, в эпоху романтизма функции виртуоза и композитора были еще тесно связаны между собой. Чтобы наиболее полно выразить свою индивидуальность, многие выдающиеся инструменталисты считали своим долгом создавать собственные произведения. Композиторское творчество понималось как наивысшее дополнение к таланту исполнителя. Венявский не был исключением, уже в раннем возрасте он чувствовал неодолимую потребность в самовыражении посредством сочинения музыки. В этот первый (ранний) период в 1846 году написаны сочинения: «Ария с вариациями на оригинальную тему», «Вариации на тему мазурки», три «Романса». В 1847: «Концерт ре мажор», «12 этюдов», «Большой фантастический каприз на оригинальную тему» (ор. 1), посвященный Л. Массару, первое изданное сочинение. В 1848: «Ноктюрн» для скрипки соло, «Тарантелла», «Польское рондо», «Фантазия и вариации соль мажор», «Allegro de Sonate» (ор. 2), написанное под впечатлением камерной музыки Бетховена.

В 1850 году 15-летний Венявский блестяще окончил Парижскую консерваторию по классу композиции. Еще несколько лет «раннего периода» сопровождалось многочисленными концертными выступлениями. Все они проходили с феерическим успехом. Одновременно совершенствовалось композиторское мастерство. Продолжались публикации его сочинений. *Мазурки*: «Воспоминание о Познани» (ор. 3), «Деревня» и «Польская песня» (ор. 12); *полонезы*: ре мажор (ор. 4) и «Grand Duo Polonais»

(ор. 8); «Adagio elegiaque» (ор. 5); *Фантазия* «Воспоминание о Москве» (ор. 6); «Каприччио-вальс» (ор. 7); знаменитые *Этюды-капризы* («L'Ecole moderne», ор. 10); «Русский карнавал» (ор. 11), наконец, *Первый концерт* фа-диез минор (ор. 14, 1852) и «Оригинальная тема с вариациями» (ор. 15, 1854). Последние два произведения можно считать рубежными для первого периода творчества Венявского (виртуоза и композитора). Эти сочинения, как и многие другие, написанные ранее, содержат немало художественных открытий. Однако стилевые и жанровые ориентации этого периода не выходят за рамки классической и виртуозной романтической традиции — искусство юного Венявского укоренено в реалиях эпохи.

Зрелый период

В 1856 году Хенрику Венявскому исполнился 21 год, к тому времени он прочно занял одно из первых мест на скрипичном Олимпе. В Бельгии вышла первая в истории музыки монография о Хенрике Венявском, написанная А. Дефоссе [11]. Парадоксально для столь молодого человека, но именно с этой даты начинается отсчет второго (зрелого) периода его жизни в искусстве. Все более явственным становится взаимовлияние исполнительского и композиторского творчества Венявского.

Традиции виртуозности XIX века предполагали совершенное знание исполнителем своего инструмента, что не могло не влиять на искусство сочинения музыки. Концерты, фантазии и вариации на различные темы — жанры, широко бытовавшие в первой и в начале второй половины XIX века. Музыка в то время стала важным знаком социального статуса, особенно для набирающих силу средних кругов городского населения. Все крупные исполнители, начиная с Паганини, отдавая дань эпохе и вкусам слушателей, писали подобные произведения. Между исполнителем и слушателем возникал некий диалог, опиравшийся на полное взаимопонимание.

В творчестве Венявского упомянутые жанровые разновидности «романтической манеры переживания» приобрели особый характер. Отталкиваясь от академических норм классического стиля, Ве-

нявский ищет свои индивидуальные черты. Привнося в профессиональную музыку элементы польского фольклора с его неповторимым мелосом и необычными танцевальными ритмами, он также наследует традицию Паганини в использовании виртуозного потенциала скрипки, по-новому трактует ее колористические возможности. Его открытия и находки в технике скрипичной игры, продолжая линию виртуозной романтической традиции, прочно вошли в арсенал мирового скрипичного исполнительства. В творчестве композитора Венявского его неисчерпаемые технические возможности исполнителя-виртуоза окончательно утвердились в качестве равноправной содержательной величины.

Уже с первых публичных выступлений для его игры были характерны продуманность исполнительских планов, внутренняя убежденность, благородный вкус, блестящая техника, — все то, что является свойствами выдающегося таланта и крупной художественной личности. Страстная взволнованность музыкальной речи, особое пристрастие к самовыражению (напомним об исполнительском кредо Паганини: «нужно сильно чувствовать, чтобы заставить чувствовать других») — все эти типичные признаки эстетики романтизма в полной мере нашли преломление в искусстве Венявского. Будет уместным напомнить о несомненном влиянии, которое произвело на творчество Х. Венявского искусство Ф. Шопена. Благородство, удивительное мастерство и точность фразировки, утонченная лиричность — вот черты, которые придавали исполнительскому стилю Венявского особый шарм. У Венявского, как и у Шопена, польские интонации согреты редким душевным теплом. В мазурках Венявского та же народная безыскусственность, подлинная народная грация. Не случайно, самого Венявского называли «Шопеном скрипки».

Выступления в крупных концертных залах или в небольших салонах требовали особого жанрового разнообразия в подборе репертуара исполнителем, мастерства в организации драматургии выступлений.

Произведения, ориентированные на совершенное техническое мастерство виртуоза (концерты, вариации, фантазии), призваны

были поражать воображение широкой публики. Так называемые «салонные» пьесы носили другой характер и были предназначены для выражения более интимных внутренних переживаний. Знаменитая «Легенда» (ор. 17) Венявского принадлежит именно к сочинениям такого рода. Ранее написана блистательная пьеса «Скерцо-Тарантелла» (ор. 16, 1855); далее следуют: «Этюды-капризы для двух скрипок» (ор. 18, 1862), завоевавшие огромную популярность *две мазурки*: «Obertass» и «Durziarz» (ор. 19, 1860); сочинена *Фантазия* на темы оперы Ш. Гуно «Фауст» (ор. 20, 1866), Второй полонез ля мажор (ор. 21, 1870); наконец, вершиной второго периода его творчества можно считать Второй концерт ре минор (ор. 22, 1862) — произведение, занявшее достойное место в истории скрипичной музыки. Это сочинение сразу же было высоко оценено современниками, в частности, П. И. Чайковским.

Важнейшим событием рассматриваемого периода было приглашение Венявского в Россию. По инициативе А. Рубинштейна Х. Венявскому было предложено место придворного солиста в Петербурге, где он одновременно начал также преподавать игру на скрипке в классах Русского музыкального общества. Есть своя закономерность в том, что в переломные для России 1860-е годы Венявский принял приглашение Рубинштейна и приехал в Петербург для совместной работы. В сущности, это событие явилось продолжением давних русско-польских культурных связей, которые еще в первой четверти XIX века (времени зарождения романтизма) наполнились новым содержанием. В те годы личные встречи Мицкевича и его друзей с Пушкиным, Глинкой, Грибоедовым, другими русскими писателями и музыкантами укрепили общие для художественной интеллигенции двух народов демократические идеалы искусства (подробнее см.: [7, 82]).

Общение с передовыми деятелями русской культуры не могло не оказать положительного влияния на творчество Венявского, не могло не сказаться на эволюции его взглядов. Идеи личной и общественной свободы, идеи демократизма стали лозунгом наиболее прогрессивных деятелей русской культуры. Эти идеи еще со времен Па-

ганини прочно утвердились в среде романтиков. Характерно, что Венявский, как и его предшественник «генуэзский якобинец» Паганини, испытывал особый пиетет к творчеству и личности Бетховена — этого великого бунтаря в музыке, певца революционной эпохи. Как известно, Венявский в содружестве со своим единомышленником — Антоном Рубинштейном неизменно включал в концертный репертуар «Крейцерову сонату» Бетховена, вместе с К. Давыдовым участвовал в исполнении бетховенских кватетов. В его искусстве появились вполне определенно выраженные тенденции нового реалистического направления.

В это время прославленный скрипач-виртуоз и знаменитый к тому времени композитор занял должность императорского придворного солиста (1860), а с 1862 года также должность первого профессора класса скрипки и класса камерного ансамбля в только что открывшейся Петербургской консерватории. Можно считать, что фактически Х. Венявский стал одним из основоположников профессиональной русской скрипичной школы (впоследствии его сменил Л. Ауэр в Петербурге, Ф. Лауб — в Москве).

Педагогическая деятельность выдающегося виртуоза также оказалась весьма плодотворной. Среди его выпускников: К. Пушилов, блестящий исполнитель произведений Паганини, Эрнста, Венявского; Д. Панов, основатель знаменитого «Русского квартета»; известные скрипачи В. Салин, П. Краснокутский (будущий профессор Петербургской консерватории), И. Альтани, В. Нагорнов (окончивший впоследствии Парижскую консерваторию у Л. Массара), Н. Вальков (учившийся затем у А. Вьетана) и другие, оставившие заметный след в истории русской скрипичной школы.

Концертные выступления музыканта в петербургский период, как и прежде, были исполнены подлинного блеска, виртуозности, огромной эмоциональности. Эти черты его исполнительского стиля неизменно подчеркивали критики при сопоставлении игры Венявского с мастерством замечательных скрипачей — современников Венявского: Ф. Лауба, Й. Иоахима, А. Вьетана. Подтверждение тому находим в воспоминаниях Иоахима: «Венявский был всегда самым

неистовым и смелым виртуозом, какого я когда-либо слышал» [3, 38].

Разумеется, искусство Венявского могло вырасти лишь на почве вековой скрипичной культуры. Это — опыт великой итальянской скрипичной школы (включая искусство Паганини), а также достижения немецкой, французской, чешской, бельгийской, польской национальных школ. Однако, именно исполнительский стиль Венявского, его вдохновенная виртуозность на многие годы вперед стали эталоном скрипичной игры. «Со времени его смерти, — пишет Л. Ауэр, — ни один скрипач еще не мог его превзойти» [1, 122]. Можно вспомнить также слова Дж. Энеску о том, что игра лучших современных скрипачей — «лишь бледная тень» по сравнению с игрой Венявского.

Петербургский период в жизни Венявского вполне можно было бы считать самостоятельным периодом его творчества, если не принимать во внимание, что деление на наполненные содержательным смыслом этапы развития художника способны внести упорядоченность в непрерывность единого процесса только при том необходимом условии, когда каждый конкретный отрезок времени обусловлен предыдущим и предопределяет следующий. При всей неизбежной эволюции в творческих взглядах Венявского в переломные для России 60-е годы, доминантой его внутренней духовной жизни по-прежнему оставалось мироощущение романтика. Стилиевые и жанровые признаки исполнительской и композиторской деятельности Венявского преимущественно оставались в русле классической и виртуозной романтической традиций.

Завершающий период

Следуя логике, можно говорить и о завершающем, третьем («позднем») периоде творческой деятельности Х. Венявского. Целый ряд событий его личной и общественной жизни, к несчастью, препятствуют осуществлению художественных замыслов. В 1867 году его поражает страшная для музыканта болезнь — глухота. Временами он полностью терял слух, и только длительным и упорным лечением ему удалось избавиться от этого недуга. В 1868 году в знак солидарности с А. Рубинштейном, который из-за расхождения во

взглядах с рядом профессоров консерватории оставляет пост директора Петербургской консерватории, Венявский также подает в отставку, уступая свое место Л. Ауэру. Резко осложняются отношения Венявского с влиятельными лицами царского двора. Обостряются противоречия в семейной жизни. Здоровье музыканта серьезно подорвано. Великий скрипач и композитор переживает духовный кризис. Он почти не сочиняет новой музыки. «Жига» (ор. 23) — дань творчеству И. С. Баха и «Восточная фантазия» (ор. 24, 1872) изданы уже после его смерти.

Исполнительская деятельность Венявского в этот период поражает интенсивностью. Он гастролирует по Европе; участвует в многочис-

ленных камерных концертах в Петербурге; вместе с Антоном Рубинштейном, а затем с певицей Паулиной Лукка Венявский совершает двухгодичное турне по Америке (1872–1874). Только за первые восемь месяцев «кабального контракта» Венявский и Рубинштейн вынуждены были дать 215 концертов. Непосильная нагрузка сказалась на работе сердца. Венявский серьезно болен.

Два года педагогической деятельности Х. Венявского в Брюссельской консерватории (1875–1877) можно было бы считать отдельным самостоятельным периодом его жизни в искусстве. Тем более, что в числе его учеников — прямой наследник творческого метода А. Вьетана и Х. Венявского, создатель нового оригинального ро-

мантического направления в скрипичной музыке Эжен Изаи; великолепные скрипачи Л. Лихтенберг, И. Шнитцлер, Г. Хиеланда, Б. Галкин (впоследствии — профессор Петербургской консерватории).

Однако, в 1877 году Венявский покидает Брюссель. Вместе с А. Рубинштейном и И. Падеревским он дает серию концертов в Будапеште. В 1878 году музыкант участвует в «Русских концертах» на Всемирной парижской выставке; выступает в Берлине. По приглашению Рубинштейна проводит цикл концертов в Москве — они проходят с оглушительным успехом. В 1879 году состоялась последняя длительная гастрольная поездка выдающегося виртуоза по югу России. 31 марта 1880 года Венявского не стало.

В известном эссе Поля Валери «Введение в систему Леонардо да Винчи» автор, выстраивая модель личности художника, настаивает на том, что в основе анализа должны лежать не просто хронологические факты его биографии, но обобщение неких принципов, способных дать картину его внутренней жизни. Вот почему, пытаясь получить ответ на вопрос: «Как проявлялась жизнь духа, духовность в жизни Хенрика Венявского?», мы начали наш обзор с его предсмертного признания коллегам: «Венецианский карнавал» умирает вместе со мной. Действительно, «Венецианский карнавал» Николо Паганини, стоявшего у истоков романтического направления, последний виртуоз эпохи романтизма всегда, неизменно, во все периоды своей творческой деятельности включал в свой концертный репертуар. Можно констатировать, что при всех стилевых трансформациях, в разные этапы творчества, великий польский скрипач и композитор Хенрик Венявский оставался «неисправимым романтиком». Так, по меткому определению философа, «все мы — поскольку мы существа сознательные — имеем вторую родину, и как духовные существа, как люди являемся именно ее гражданами» [4, 105].

Список литературы

1. **Ауэр Л.** Среди музыкантов. — М.: Издательство Сабашниковых, 1927.
2. **Блок А.** Собр. соч. в 8 т. — Т. 6. — М.; Л.: Художественная литература, 1962.
3. **Григорьев В.** Генрик Венявский. — М.: Музыка, 1966.
4. **Мамардашвили М.** Мысль под запретом. Беседы с А. Э. Эпельбуэн // Вопросы философии. — М., 1992. — № 5. — С. 110–115.
5. **Маритен Ж.** О человеческом знании // Вопросы философии. — М., 1997. — № 5. — С. 106–117.
6. **Раабен Л.** Жизнь замечательных скрипачей. — М.; Л.: Музыка, 1967.
7. Русско-польские музыкальные связи: Ст. и материалы / Под ред. И. Бэлзы. — М., 1963.
8. **Ямпольский И.** Генрик Венявский. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1955.
9. **Янтарски Г.** Хенрик Венявский. — София, 1988.
10. **Czekalski E.** Czarodziejskie skrypce. — Warszawa, 1958.
11. **Desfossez A.** Henri Wieniawski. Esquisse. — La Haye, 1856.
12. **Duleba W.** Henryk Wieniawski. — Krakow, 1967.
13. **Strumillo T.** Henrik Wieniawski. Kronika zycia. — Krakow, 1967.



Памятная доска Х. Венявскому в Санкт-Петербургской консерватории

Фото Г. Маркова