

торой положена вторая часть «Дзядов» А. Мицкевича, и «Крымские сонеты».

Специально для предполагаемого концерта Монюшко просил жену выслать экземпляры партитур «Призраков» и «Крымских сонетов». Однако, как ни старался Монюшко популяризировать свою музыку в музыкальных обществах Петербурга, задуманный концерт не состоялся. Филармоническое общество было занято осуществлением «Исторических концертов», а программы РМО были уже расписаны и утверждены Дирекцией общества. В итоге «Крымские сонеты» прозвучали лишь в сезоне 1875/76 года, «Призраки» же не были исполнены вовсе.

Описываемый визит Станислава Монюшко в Петербург был одним из немногих счастливых событий в его жизни. Здоровье композитора постепенно ухудшалось, а материальные трудности усугубляли угнетенное состояние духа. Как отмечает биограф Монюшко В. Рудзинский, петербургская постановка «Гальки», с большой теплотой и сердечностью принятая русской общественностью, беседа с Императрицей и расположение Великого князя Константина, а также надежда на осуществление авторского концерта в Петербурге вкпе доставили «много радости престарелому композитору и морально поддержали его в последние годы жизни» [3, с. 230].

Литература

1. Моисеев Г. А. Великий князь Константин Николаевич — президент Императорского русского музыкального общества // Наследие: Русская музыка — мировая культура: Сб. ст., материалов, писем и воспоминаний. Вып. 1 / Сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 128–154.
2. Рудзинский В. Монюшко и его связи с русской культурой // Русско-польские музыкальные связи: Ст. и материалы / Под ред. И. Бэлзы. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 199–255.
3. Рудзинский В. Монюшко / Ред. О. Левтоновой. М.: Музгиз, 1960. 284 с.

Elizaveta MACIEJEWSKA Little-known pages of Karol Szymanowski's creativity: the music to the drama *Kniaź Patiomkin* by Tadeusz Miciński

The purpose of the article is to present little-known pages of Karol Szymanowski's creativity — the music to the drama *Kniaź Patiomkin* by Tadeusz Miciński. This work is a peculiar experiment of new genre by Szymanowski, created in one of the turning points of his career. The author analyzes artistic features of the drama *Kniaź Patiomkin*, its place in works of Szymanowski and its role for the whole Polish twentieth-century culture.

Keywords: Karol Szymanowski, Tadeusz Miciński, *Kniaź Patiomkin*, music to the drama, *Król Roger*, opera, *Young Poland*, Leon Schiller, Stanisław Wyspiański.

Елизавета МАЧЕЕВСКА Малоизвестные страницы творчества К. Шимановского: музыка к драме Т. Мичиньского «Князь Потемкин»

Целью данной статьи является представление малоизвестной страницы творчества Кароля Шимановского — музыки к драме Тадеуша Мичиньского «Князь Потемкин».

Это сочинение — своеобразный эксперимент Шимановского в новом для него жанре, созданный в один из переломных моментов творческого пути композитора. В статье анализируются художественные особенности произведения, его роль и место в творчестве Шимановского и польской культуре XX века.

Ключевые слова: К. Шимановский, Т. Мичиньский, «Князь Потемкин», музыка к драме, «Король Рогер», опера, «Молодая Польша», Л. Шиллер, С. Выспянский.

Связи Кароля Шимановского с русской культурой всегда были тесными. Музыка Шимановского звучала в концертных залах России в исполнении русских

и польских музыкантов: Павла Коханьского, Артура Рубинштейна, Генриха Нейгауза, Сергея Кусевицкого и др. Шимановский имел и широкие личные контакты в музы-

кальной среде России, которые не прекратились и после Октябрьской революции. В 1933 году композитор совершил концертную поездку в Москву, где прозвучали его Четвертая («Концертная») симфония, второй акт балета «Харнаси» и камерные сочинения. Несмотря на нежелание композитора ехать в «официальное» турне¹, впечатления Шимановского от советской Москвы оказались самыми положительными. Рафал Мальчевский так пишет об этом: «В то время было модно ездить в Москву, но Шимановский поехал с большой неохотой. Однако вернулся он в восхищении. Его поразил уровень молодых пианистов, система музыкального образования и глубокое понимание музыки среди широких кругов публики» [8, с. 275].

Тем удивительнее, что тесные связи с русской музыкой и культурой практически не отразились на творчестве композитора. Несмотря на то, что композитор владел русским языком в совершенстве, среди его наследия есть лишь одно сочинение, написанное на русский текст, — «Три песни» на слова Д. Давыдова op. 32. А неизгладимое впечатление, которое произвели на Шимановского «русские» балеты Стравинского, стало основой для создания одного из наиболее «польских» произведений композитора — балета «Харнаси».

Однако среди малоизвестных страниц творческого наследия композитора есть сочинение, созданное в 1925 году и сюжетно непосредственно связанное с Россией, а точнее, с революционными событиями 1905 года. Это музыка к V акту драмы Тадеуша Мичиньского «Князь Потемкин», небольшое, но, безусловно, заслуживающее внимания произведение Шимановского.

Трудно переоценить роль революционных событий 1905 года для политической истории Российской империи. В полной мере это относится и к ее западным территориям, где традиционно сильными были повстанческие настроения. Деятели культуры также не могли остаться в стороне от происходящего, тем более что на рубеже веков вся Европа и без того находилась в настойчивом поиске новых творческих и социально-культурных ориентиров. Одним из значительных сочинений, родившихся под впечатлением революции 1905 года, стала драма Тадеуша Мичиньского «Князь Потемкин», написанная в 1906 году, но поставленная на сцене почти 20 лет спустя, в 1925. Музыка к спектаклю написал Кароль Шимановский, к тому времени уже признанный композитор, автор симфоний, оперы «Король Рогер» и многих других сочинений.

Рубеж XIX–XX веков в польской культуре принято называть эпохой «Молодой Польши». Это название появилось в 1898 году в цикле статей польского писателя и литературного критика Артура Гурского. «Младопольская» художественная группировка объединила творцов самой разной направленности — поэтов, писателей, драматургов, живописцев. Творческие интересы художников отличались разнообразием: здесь увлечение и символизмом, и неоромантизмом, и импрессионизмом, и модернизмом, и экспрессионизмом. Объединяло их всех неприятие культурной и общественной ситуации в Польше того времени, отказ от идей позитивизма, характерных для предыдущего этапа польской культуры, интерес к философии Ницше, Шопенгауэра, Бергсона, стремление к поиску новых путей в искусстве. Недаром эти годы польского искусства иногда называют «модернистским бунтом». Один из ярчайших представителей этой эпохи, писатель Станислав Пшибышевский выдвинул тезис о «нравственной свободе» и независимости искусства: «Искусство в нашем понимании не знает разделения поступков души на добрые и злые, не знает никаких правил, будь то правила общественные или моральные: для художника все проявления души равны, вне зависимости от их случайного доброго или злого влияния на человека или общество. Важна лишь сила, с которой душа проявляется. Следовательно, субстрат нашего искусства существует для нас только со стороны своей энергии, абсолютно независимо от того, является ли он добром или злом, красотой или уродством...» [4, с. 53].

Революционные события 1905 года отразились в творческой эволюции «Молодой Польши», эстетике и идеологии этого течения. Они показали младопольским несостоятельность идеи «абсолютного», чистого искусства, не связанного с реальной жизнью и затрагивающего только надвременные, универсальные темы. Кроме того, события в России вновь обострили проблему борьбы за независимость Польши, от которой творцы «Молодой Польши» в конце XIX столетия несколько отошли.

Все это не могло не вызвать широкого творческого отклика среди польских писателей. К произведениям, связанным с революцией 1905 года, относятся повести С. Жеромского «Обнаженная мостовая», «Ноктюрн», драма «Роза», произведения А. Струги, А. Немоевского и Г. Даниловского.

Одно из наиболее выдающихся произведений, созданных под впечатлением от революции 1905 года,

¹ 1932–1933 годы были периодом наиболее теплых политических отношений СССР и Польши в межвоенное двадцатилетие, доказательством чему служат многочисленные визиты не только политиков, но и деятелей культуры обеих стран. Поездка К. Шимановского, которого сопровождали дирижер Г. Фительберг, пианист Х. Штомпка и певица Э. Бандровска-Турска, была приурочена к празднованиям, посвященным 15-летию независимости Польши. 11 ноября 1933 года в Большом зале Московской консерватории состоялся концерт польской музыки, на котором прозвучала Четвертая симфония Шимановского под управлением Фительберга с участием автора, а также сочинения Р. Палестра, Т. Кассерна и Г. Фительберга. Днем позже состоялся концерт камерной музыки, на котором были исполнены Мазурки Шимановского, произведения Ф. Шопена и Ф. Лабуньского, а в Третьяковской галерее была открыта большая выставка, посвященная современному польскому искусству. Эта поездка стала для Шимановского возможностью вновь встретиться со многими русскими музыкантами, давними знакомыми композитора, одним из которых был Сергей Прокофьев.

принадлежит перу Тадеуша Мичиньского, яркого представителя «Молодой Польши»². Вклад Мичиньского в польскую культуру чрезвычайно значителен, несмотря на сравнительно небольшое число произведений, вышедших из-под его пера. Мичиньский считается предвестником экспрессионизма, экзистенциализма и сюрреализма в польской литературе. Главной чертой его творчества является протест против реальной действительности, поиск новой реальности — мистической, философской. Тексты Мичиньского сложны, иррациональны, полны контрастов.

Особое место в жизни и творчестве писателя занимала Россия и ее культура. В 1898 году Мичиньский посетил Москву и Петербург, завязал тесные связи с Крестовоздвиженским трудовым братством Николая Неплюева³. В 1915 году он переехал в Москву; принимал активное участие в творческой жизни столицы, сотрудничал со Станиславским. Писатель с воодушевлением принял Февральскую революцию, считая Корнилова вождем, способным превратить Россию в «новый, республиканский Рим» [10, с. 64]. Октябрьская же революция стала для него болезненным разочарованием. Погиб Мичиньский в 1918 году при невыясненных обстоятельствах, возвращаясь в Польшу из России.

В «Князе Потемкине», одном из наиболее выдающихся произведений Мичиньского, ярко проявились черты предэкспрессионистской драмы. Реальная история — бунт на броненосце «Князь Потемкин-Таврический» — является здесь только предлогом для создания сочинения, затрагивающего наиболее общие, философские вопросы морали, жизни, смысла человеческого существования; революционные события становятся лишь внешней, незначительной оболочкой разыгрывающейся драмы человеческой души, ищущей мира. Можно даже сказать, что драма Мичиньского не имеет ничего общего с действительными историческими фактами, кроме нескольких имен и названий (впрочем, некоторые из них, в свою очередь, не имели отношения к событиям на броненосце: так, одним из двух главных персонажей драмы является лейтенант Шмидт, не присутствовавший в эти дни ни на корабле, ни в Одессе). В своем произведении Мичиньский деформирует реальность, использует смелые контрасты, не избегает и натурализма. В соответствии с веяниями времени в драме появляются и религиозные — христианские и буддийские — мотивы, переплетающиеся друг с другом. Главная идея драмы, с одной стороны, связана с популярной среди творцов

«Молодой Польши» «люциферовской философией», согласно которой всеми деяниями человека, направленными на изменение не удовлетворяющей его реальности, руководят силы зла, а именно Люцифер, которого упоминает Мичиньский в послесловии к драме. Поэтому кровь и насилие — неизменные спутники изменений. Однако не в этом видит Мичиньский избавление, в его драме есть место и надежде — в завершении произведения появляется видение ребенка — Далай-ламы (или Иисуса), как далекого спасительного света [3, с. 383–407].

При жизни писателя драма так и не была поставлена. Однако после обретения Польшей независимости, в 1920-е годы, она привлекла внимание Леона Шиллера, выдающегося польского драматурга и режиссера первой половины XX века, который наряду со Станиславом Выспяньским создавал новый польский театр. Получивший всестороннее образование (в числе «наук», изучавшихся Шиллером, была, например, композиция в Венской консерватории), имевший возможность общаться с выдающимися представителями европейского театра начала XX века, такими как Эдвард Крэг, Макс Рейнхардт и другие, Шиллер на протяжении нескольких десятилетий играл огромную роль в становлении польского театра. К его наиболее ярким режиссерским работам относятся постановки произведений художников «Молодой Польши» — Жеромского, Выспяньского, Мичиньского, а также польских драматургов эпохи романтизма. Одним из наивысших достижений Шиллера стала постановка «Дядюв» Мицкевича в Львовском городском театре в 1932 году.

Леон Шиллер считается одним из основателей польского монументального театра — значительного явления в европейской театральной культуре первой половины XX века. Идеи монументального театра берут свое начало в творчестве Мицкевича и находят активное продолжение в эпоху «Молодой Польши» у С. Выспяньского. Следует отметить, что проблема театра, его задач и форм, была крайне злободневной для молодых польских писателей и поэтов рубежа XIX–XX веков. «Молодая Польша» пережила периоды увлечения творчеством Ибсена, Метерлинка, театральными идеями Вагнера, индийским и японским театром. Из этих многочисленных истоков постепенно родилась идея «театра-святыни» (*teatr ogromny*; к слову, само это определение принадлежит Мичиньскому), где представление становится священным обрядом, величию которого должны соответствовать как затрагиваемые проблемы, так и способы

² Тадеуш Мичиньский родился 9 ноября 1873 года в Лодзи. После окончания гимназии в Варшаве поступил на исторический факультет Ягеллонского университета в Кракове. Также обучался в Лейпциге и Берлине, где заинтересовался оккультизмом, сатанизмом и мистицизмом. Мичиньский тесно общался со многими выдающимися деятелями «Молодой Польши» — С. Пшибышевским, С. Виткевичем (создававшим свои произведения под псевдонимом Виткацы), Т. Налепиньским и др. Дебют Мичиньского в литературе состоялся в 1902 году, когда вышел его поэтический сборник «Во мраке звезд» (*W mroku gwiazd*). К наиболее выдающимся произведениям Мичиньского принадлежат драма «Князь Потемкин» (*Książę Potiomkin*, 1906), повести «Нетота: тайная книга Татр» (*Nietota: księga tajemna Tatr*, 1910) и «Священник Фауст» (*Xiądz Faust*, 1913).

³ Связи Мичиньского с неплюевцами продолжались довольно долго. Мичиньского привлекали к братству мистицизм, философия, идеи неославизма, которые интересовали писателя перед Первой мировой войной. Убеждения крестовоздвиженцев так увлекли Мичиньского, что он в 1899 году выступил с лекцией в Кракове, в которой пропагандировал идеи братства. Сохранилась также довольно обширная переписка Мичиньского с Неплюевым, являющаяся богатым материалом для изучения философских идей и течений начала XX века [см.: 10, с. 78–107; 3, с. 156–170].

их воплощения — сценография, игра актеров, роль света и музыки, наконец, само здание театра. Именно Леон Шиллер теоретически сформулировал постулаты монументального театра в одноименной статье 1937 года⁴, а также воплотил их на сцене в своих многочисленных работах.

Шиллер охотно обращался и к музыкальным спектаклям. Среди них можно отметить, к примеру, постановку одной из первых польских опер — «Краковяки и гурале» Войцеха Богуславского⁵. Однако наиболее значимые результаты в жанре музыкального театра принесло сотрудничество Шиллера с Шимановским. Среди их важнейших совместных работ — постановки пантомимы «Мандрагора» (1920) и, конечно, балета «Харнаси» (1935). Шиллер мечтал, чтобы текст поэмы «Дзяды» Мицкевича сопровождала в его спектакле музыка Шимановского, так как только Шимановского драматург считал способным воплотить замысел Мицкевича. Вот собственные слова Шиллера: «Он единственный мог бы... разгадать... едва набросанный замысел „музыкальной драмы“. Только он мог бы найти музыку для каждого уровня, на котором разыгрывается действие мистерии, а потом все эти миры звуков объединить в одну гармонию» [1, с. 249]. Шимановский же мечтал о приглашении Шиллера для постановки своей оперы «Король Рогер», написанной в сотрудничестве с другим выдающимся драматургом и писателем «Молодой Польши», Ярославом Ивашевичем. Эти замыслы, к сожалению, не были осуществлены. Но в феврале 1925 года, когда Шиллер предложил Шимановскому написать музыку к пятому акту драмы Мичиньского «Князь Потемкин», композитор не отказал ему в этой просьбе.

Творчество Мичиньского оказало значительное влияние на Кароля Шимановского, а личным знакомством с ним композитор очень дорожил. Многочисленные встречи Шимановского и Мичиньского в Варшаве, а позднее в Закопане постепенно переросли в настоящую дружбу. К сожалению, история их взаимоотношений известна только из воспоминаний самого Шимановского и его окружения — архив композитора, содержащий переписку с Мичиньским, был уничтожен в 1918 году. Но влияние поэзии и прозы Мичиньского на творчество Шимановского никем не подвергается сомнению.

В 1904 году, вскоре после личного знакомства с поэтом, Шимановский пишет «Четыре песни» ор. 11 на слова Тадеуша Мичиньского, используя фрагменты из поэтического цикла «Сброшенные со звезд» и поэмы «Корсар». Вскоре после «Песен» появляется «Концертная увертюра» ор. 12, в партитуре которой в качестве эпилога был помещен отрывок из цикла Мичиньского «Во мраке звезд»⁶. В 1909 году Шимановский еще раз обращается к поэзии Мичиньского, создав «Шесть песен» ор. 20, в которых ис-

пользованы фрагменты из циклов «Сброшенные с небес», «Белые розы крови» и «Полярные ночи». При подготовке этих песен к публикации Шимановский так писал о них: «Я сейчас готовлю к печати мой любимый цикл песен Мичиньского» [2, с. 328]. Самому же изданию, увидевшему свет в 1925 году, Шимановский предпослал посвящение: «Памяти великого поэта и друга Тадеуша Мичиньского».

Поэзия Мичиньского стала основой для создания еще одного выдающегося произведения — Третьей симфонии («Песнь о ночи»). Шимановский писал это сочинение, основываясь на польском тексте Мичиньского, который перевел поэму персидского поэта Мевлана Джелаледдина Руми. Немецкий текст Г. Бетге был вписан в партитуру позднее.

Несомненное влияние творчество Мичиньского оказало и на одно из крупнейших и наиболее значительных сочинений Шимановского — оперу «Король Рогер». Обращают на себя внимание не только общие для многих художников той эпохи мистические идеи, но и многочисленные переклички и совпадения между «Королем Рогером» и повестью Мичиньского «Во мраке золотого дворца», изданной в 1909 году и хорошо знакомой Шимановскому. Наконец, поэзия Мичиньского отразилась и на собственных поэтических опусах Шимановского. Можно утверждать, что из всех поэтов «Молодой Польши» именно Мичиньский оказал наиболее глубокое влияние на творчество Шимановского.

Со своей стороны, фигура Шимановского также сыграла важную роль в творчестве Мичиньского. Образ композитора неоднократно появляется в произведениях Мичиньского: в «Нетоте» Шимановский представлен в виде «великого композитора, рыцаря с лицом Мерлина» [2, с. 328], в «Священнике Фаусте» одна из героинь исполняет на органе Вторую симфонию Шимановского.

Стоит отметить, что Мичиньский в своих драмах всегда придавал большое значение музыкальному сопровождению [6, с. 45–57]. Писатель сделал его неотъемлемой частью произведения. Широкая музыкальная эрудиция Мичиньского позволяла ему обращаться к самым разнообразным источникам народной, религиозной и профессиональной музыки. В его драмах можно встретить ссылки на подлинные католические, православные и мусульманские песнопения, польские песни, произведения Бетховена, Шопена, Карловича. Иногда музыкальные указания появляются в сценических ремарках, иногда же входят в сам текст произведения. Примером того, какое внимание Мичиньский уделял музыкальному сопровождению своих произведений, может служить «Заметка для театров» о драме «Польские Фермопилы», где Мичиньский пишет: «Пока к драме не будет написана собственная инструментальная музыка, пусть оркестр

⁴ Оригинал статьи *Teatr ogromny* появился в журнале *Scena Polska* в 1937 году [7, с. 498]. Впоследствии статья была переиздана в одноименном сборнике трудов Шиллера в 1961 году [7, с. 196–214].

⁵ Опера «Краковяки и гурале» (*Krakowiaczy i górale*) была написана В. Богуславским на основе либретто Я. Стефани в 1794 году. Считается первой польской национальной оперой.

⁶ В 1912 году Шимановский переработал партитуру «Концертной увертюры». Во второй редакции произведения поэтический эпилог отсутствует.

играет следующее: перед Прологом — полонез Огиньского „Прощание с родиной“, траурные марши Бетховена и Мендельсона, перед I актом — „Пасторальную“ [симфонию Бетховена — *Е. М.*], во втором акте — „Аппассионату“, в Интермеццо — симфонию Кароля Шимановского, в третьем акте — „Валькирию“ Вагнера» [5, с. 8]. Уделяя столько внимания музыке в своих драмах, Мичиньский не мог не задумываться о том, кто напишет музыкальное сопровождение к ним. В единственном сохранившемся письме Мичиньского к Шимановскому имеется прямое предложение поэта о сотрудничестве: «Жалею, что не успел в Варшаве рассказать Вам о важном для меня деле. Я пишу трагедию [речь идет о «Польских Фермопилах» — *Е. М.*] о временах поражения Польши и Наполеона — трагедию с огромными горизонтами и многочисленными героями. Мне бы очень хотелось, чтобы самый значительный композитор в Польше захотел пережить это вместе со мной» [2, с. 329]. К сожалению, этот замысел не был воплощен в жизнь, однако в 1925 году сотрудничество двух авторов все же состоялось.

1925 год в творчестве Шимановского — это время поисков нового языка и оформления новых художественных идей. В 1924 году был завершен «Король Рогер», от которого композитор уже порядком «устал», о чем, в частности, свидетельствуют его слова: «Страшно мучает меня то, что я до сих пор должен работать над „Королем Рогером“, — я уже отошел от этой музыки, а столько еще нужно сделать в оркестровой партитуре» [9, с. 237]. Уже были написаны «Слопевне» и Мазурки, шла работа над *Stabat Mater*, появились первые замыслы «польского балета». В творчестве Шимановского все яснее проявляются черты так называемого «национального» периода, который увенчается созданием «Харнаси»: отказ от огромного оркестра, прояснение гармонического языка, поворот от древнегреческой мифологии и образов Востока в сторону польской, славянской тематики. Однако эволюция эта происходила постепенно, доказательством чему может служить музыка Шимановского к «Князю Потемкину».

В «Князе Потемкине» Мичиньского, а особенно в его пятом акте, Шимановский нашел проблемы, волновавшие его во время создания «Короля Рогера» и романа «Эфеб»: философские вопросы добра и зла, поиск путей спасения для мира, погрязшего в революциях и убийствах. Ориентальный акцент в завершении драмы также был близок Шимановскому, автору «Песен безумного муэдзина» и второго акта «Короля Рогера». Но музыкальное решение «Князя Потемкина» значительно отличается от более ранних произведений композитора, что было связано как с внешними причинами, о которых речь пойдет ниже, так и с особенностями творческой эволюции Шимановского.

«Князь Потемкин» Шимановского сравнительно невелик по масштабам (партитура насчитывает 139 тактов). При создании этого сочинения композитор, прежде всего, был ограничен возможностями оркестра варшавского театра имени Богуславского, для которого была

предназначена постановка, а возможности эти были весьма скромны. Театр имени Богуславского был театром частным, его оркестр, которым в 1925 году руководил молодой выпускник Варшавской консерватории Теодор Залеский, состоял всего лишь из 13–16 музыкантов — студентов Консерватории, а также военных и полицейских музыкантов. С этим связана скромность партитуры Шимановского, которая включает в себя партии флейты, гобоя, кларнета, трех валторн, трубы, литавр, колоколов, большого барабана, тарелок, там-тама, фортепиано, двух первых скрипок, двух вторых скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Помимо оркестра, в производстве участвуют небольшой мужской хор и альт соло. Однако даже в условиях крайне ограниченного числа музыкантов Шимановский вводит в партитуру расширенную ударную группу, фортепиано и вокал, что должно было подчеркнуть сложный, с оттенком ориентализма колорит финала драмы Мичиньского.

Пятый акт драмы — наиболее короткий (он занимает всего 4 из примерно 70 страниц текста), наименее действенный и наиболее отдаленный от реальных событий. Из многочисленных персонажей на сцене остаются лишь два главных героя — умирающий лейтенант Шмидт и Вильгельм Тон, только на миг появляются матросы броненосца. Зато возникает новый образ — ребенок Далай-лама, являющийся философским воплощением идеи Мичиньского о возрождении мира.

Действие пятого акта драмы происходит на одинокой скале посреди бушующего моря. Умирающий Шмидт охвачен видениями далекого Востока, где он ищет спасения для человечества. Как миражи над морем, возникают и сменяют друг друга образы прекрасных гор и долин, буддийского монастыря, женщины — индийского божества с лицом Тины, возлюбленной Шмидта, маленького Далай-ламы.

Из-за «несимметричного» соотношения музыки и текста сейчас трудно досконально установить, как именно музыка Шимановского взаимодействовала с происходящим на сцене. Однако роль ее ясна и без этого: музыка сопровождает видения и миражи, являющиеся Шмидту, развивается в согласии с ними, иногда «иллюстрирует» их. В то же время она создает некое музыкальное обобщение финала драмы.

В целом последовательность действия у Шимановского можно разделить на три этапа: беспокойные воспоминания Шмидта о событиях на корабле и в Одессе, сопровождаемые тревожными, как бы кружащимися на одном месте, мотивами (такты 1–46), видения далекой Азии, с ориентальными звукоизобразительными эпизодами (такты 47–128), и эпилог (такты 129–139).

В музыке к драме Шимановский должен был учитывать не только исполнительские возможности театра, но и особенности жанра. Поэтому выразительные средства, использованные композитором, отличаются ясностью, простотой и конкретностью.

Состав оркестра в сочинении Шимановского, как уже говорилось, невелик. Особенно заметно это, если

вспомнить, что лишь за несколько месяцев до написания «Князя Потемкина» Шимановский закончил грандиозного «Короля Рогера», где использовал все колористические возможности огромного оркестра. В «Князе Потемкине» Шимановский опирается на сольные звучания — прежде всего, духовых инструментов и первой скрипки. Нередко происходит сопоставление монолитной струнной группы и сольных высказываний деревянных духовых. Обращает на себя внимание и уже привычная для того времени трактовка фортепиано как инструмента ударного и колористического. Tutti как такового в сочинении практически нет. Впрочем, оно и не отвечало бы общему характеру пятого акта, таинственному, нереальному. Одним из наиболее интересных моментов в партитуре является сочетание легкого, ускользящего staccato флейты и фортепиано на фоне глубокой мелодии низких струнных. Этот эпизод, соответствующий мысленным странствиям Шмидта по гималайским долинам, производит незабываемое впечатление своим ирреальным, как бы колышущимся звучанием. Нисходящий, а точнее, скользящий вниз хроматический мотив может напомнить о колокольчиках буддийского монастыря или цветках лотоса, отражающихся в глади вод. Мелодика «Князя Потемкина» вообще отличается нисходящим, как бы угасающим движением, что заметно как в отдельных мотивах, так и в более крупных построениях.

Для стилистики «Князя Потемкина» характерно сопоставление и взаимопроникновение элементов музыкального языка, идущих от различных культур — восточной (буддийской) и европейской (христианской). Это не может не навести на воспоминания о недавно завершенном «Короле Рогере», где данный прием лежит в основе музыкальной драматургии. В «Князе Потемкине» из-за куда более скромных размеров произведения такое сопоставление не достигает масштабов «Рогера», однако выявлено оно с достаточной яркостью. Музыкальные элементы, напоминающие о христианской или буддийской традиции, тесно взаимодействуют друг с другом. Так, мантра буддийских монахов *Om mani padme hum* («О жемчужина, сияющая в цветке лотоса»), выдержана в стилистике, более характерной для христианских эпизодов «Потемкина» (колокольность в партии фортепиано, ясная мажорно-минорная гармония). Буддизм

и христианство в драме Мичиньского и музыке Шимановского едины, они являются двумя сторонами одной истины, как Дионис и Христос в «Короле Рогере».

Постановка «Князя Потемкина» с режиссурой Леона Шиллера и музыкой Кароля Шимановского, к сожалению, не продержалась долго на варшавской сцене. Уже в 1926 году по решению городских властей театр имени Богуславского был закрыт, а Леон Шиллер вернулся в Театр Польский, которым руководил прежде. Впоследствии драма Мичиньского увидела свет рампы еще дважды — в театре имени Семашковой в Жешове (1979, режиссер Кристина Мейсснер) и на сцене гданьского театра «Побережье» (1981, режиссер Мачей Прус) (в обоих спектаклях музыка Шимановского использована не была). Однако, несмотря на краткую сценическую жизнь постановки Шиллера, она оставила значительное место в истории польского театра как один из первых примеров «монументального театра».

Музыка Шимановского к драме Мичиньского вскоре после премьеры «Потемкина», в мае 1925 года, была исполнена в концертной версии (без соло альты и хора) в Варшавской филармонии под управлением Гжегожа Фительберга. В 1926 году она прозвучала в исполнении оркестра Познаньского оперного театра, которым руководил Петр Штермих. В 1989 году партитура произведения была издана в 25 томе собрания сочинений композитора. Существуют также аудиозаписи музыки Шимановского к «Князю Потемкину» под управлением дирижера Антони Вита, который ввел это произведение в регулярный репертуар Варшавского филармонического оркестра.

Несмотря на скромность партитуры и — в определенном смысле — прикладной характер произведения, можно утверждать, что «Князь Потемкин» Шимановского — не только иллюстрация к драме Мичиньского. В этом сочинении в полной мере проявляются характерные черты стиля Шимановского: изысканная мелодика, богатая оркестровка, красочные гармонические созвучия. «Князь Потемкин», безусловно, имеет право занять достойное место в наследии Шимановского, хотя его и окружают такие колоссы, как «Король Рогер» и Третья симфония. Можно надеяться, что музыка к «Князю Потемкину» Шимановского еще будет востребована на драматической и концертной сцене.

Литература

1. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka: T. 1–3. T. 2. Kraków: Musica Iagellonica, 2008. 553 s.
2. Chylińska T. Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński // Studia o Tadeuszu Micińskim / Red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979. S. 325–340.
3. Gutowski W. Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, 2002. 424 s.
4. Makowiecki A. Literatura Młodej Polski. Warszawa: WSiP, 1998. 256 s.
5. Miciński T. Uwaga dla teatrów // Miciński T. Utwory dramatyczne. T. 1–4. T. 3 / Wybór i opracowanie T. Wróblewska. Kraków, 1980. S. 7–8.
6. Nowak I. Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego // Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Polonica, 2012. T. 15. S. 45–57.
7. Schiller L. Teatr ogromny. Warszawa: Czytelnik, 1961. 560 s.
8. Smoter J. Karol Szymanowski we wspomnieniach. Kraków: PWM, 1974. 394 s.
9. Szymanowski K. Z listów. Kraków: PWM, 1958. 528 s.
10. Tynecki J. Inicjacje, mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1976. 352 s.